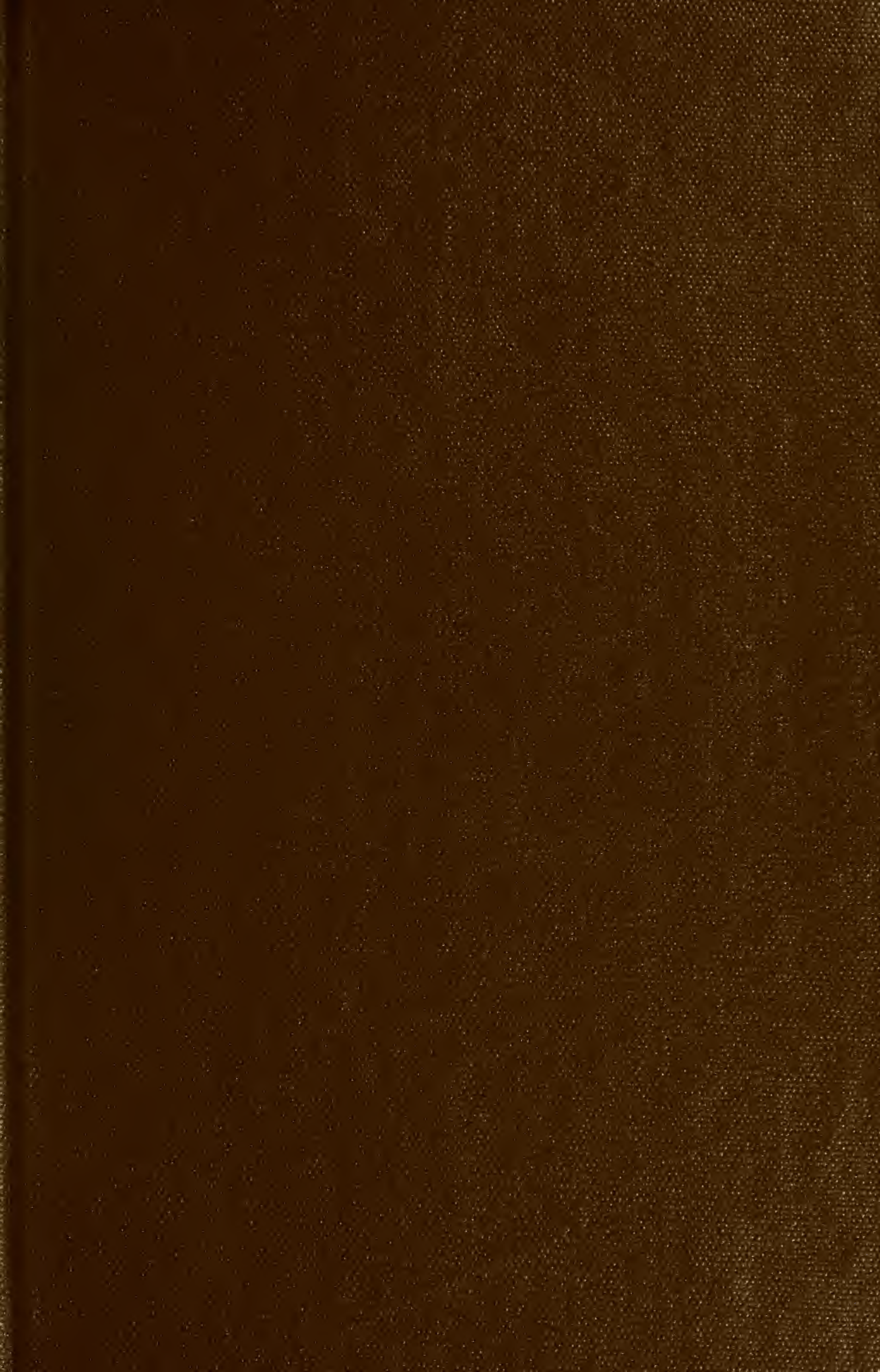
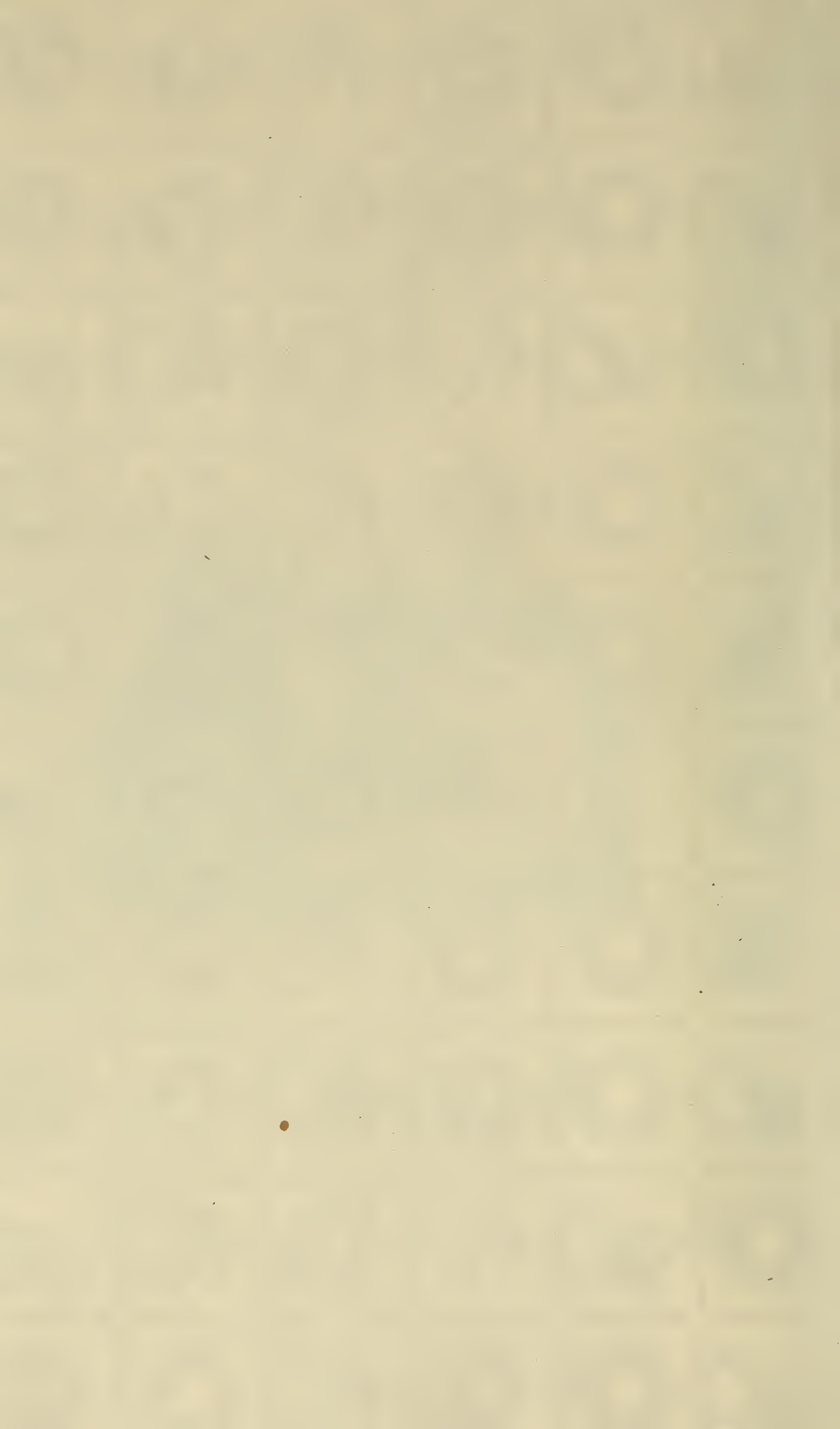
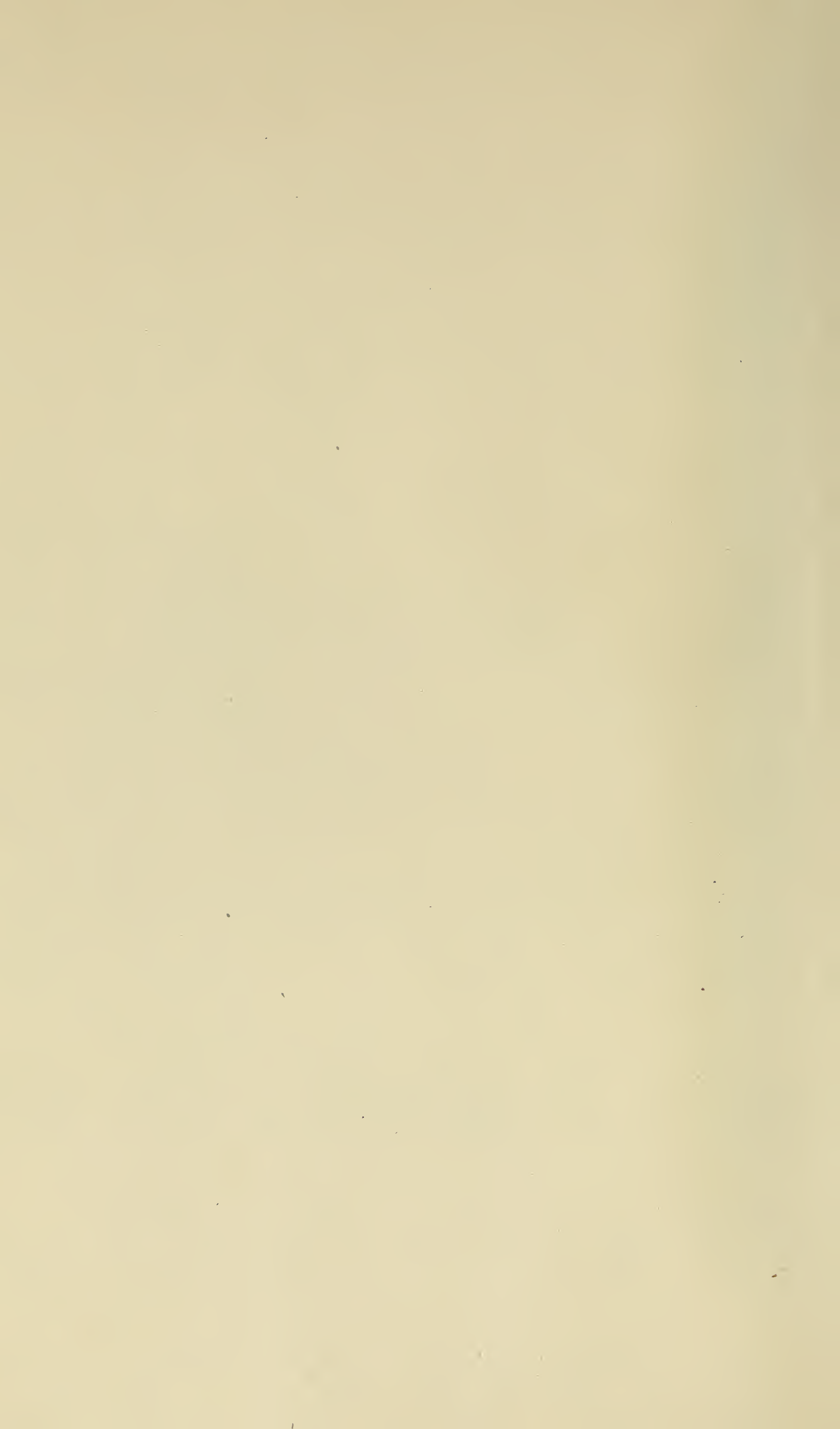



Purchased by the
MARY STUART
BOOK FUND
Founded A.D. 1893
Cooper Union Library

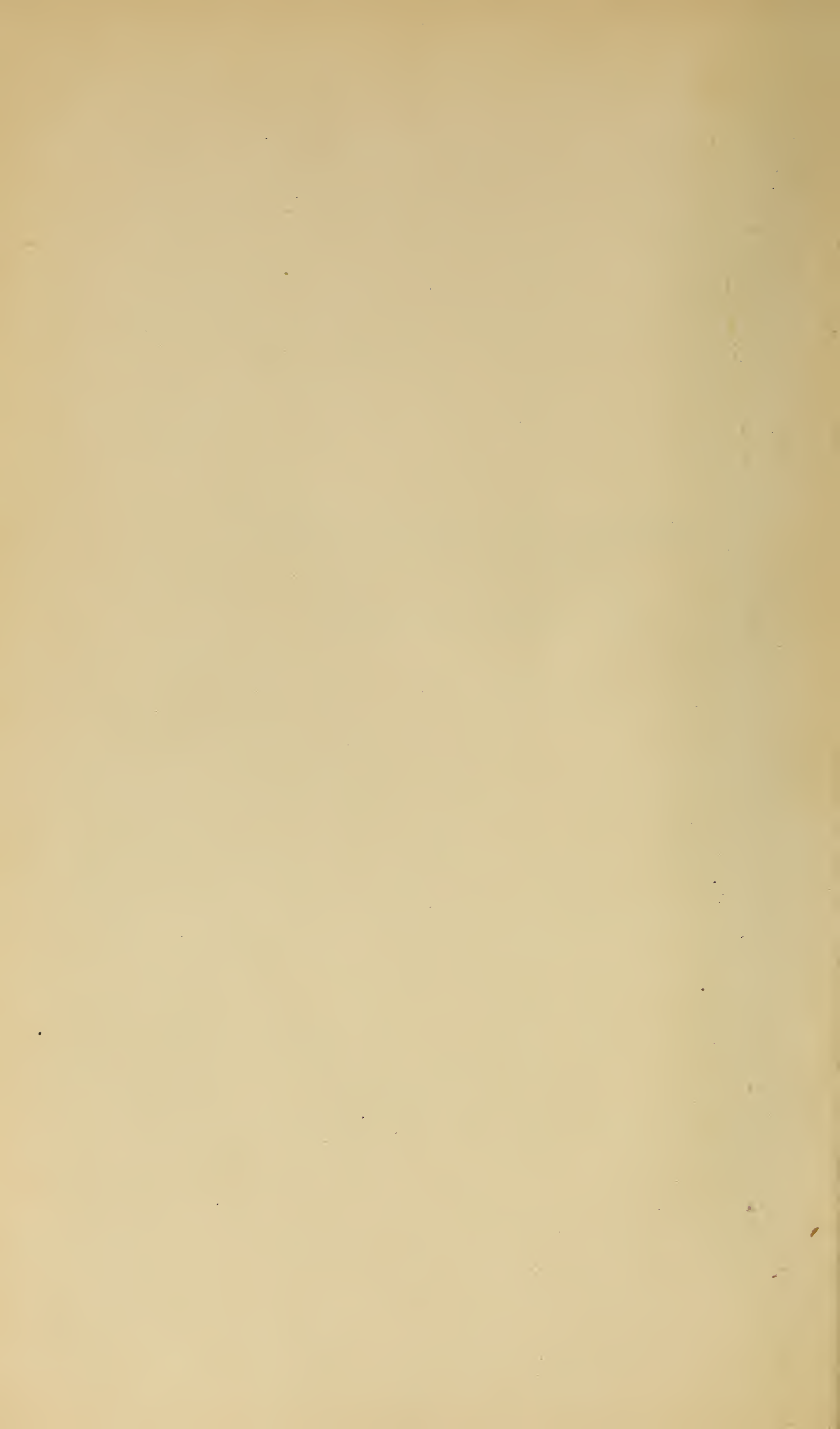


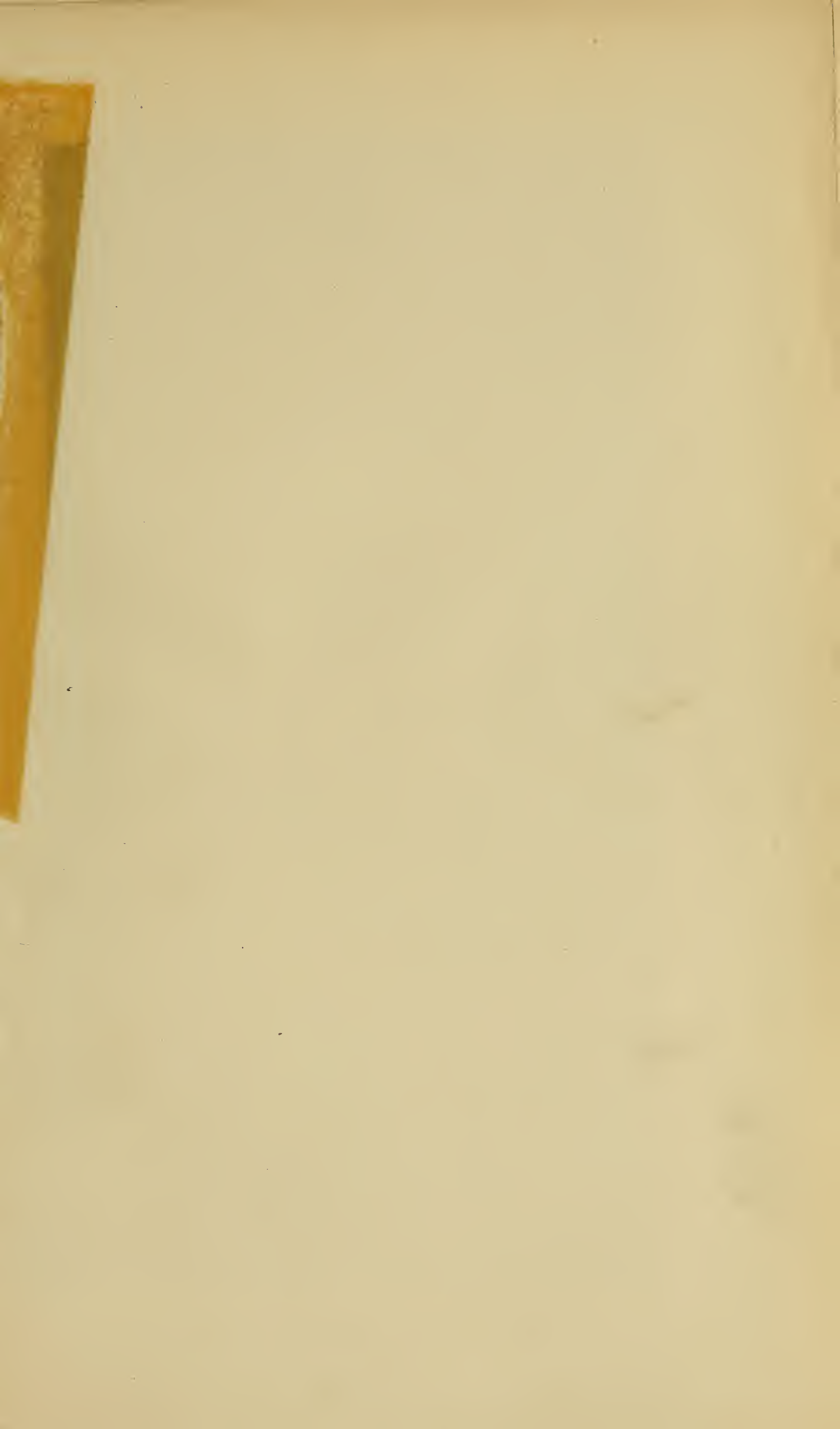






GUTER UND SCHLECHTER GESCHMACK IM KUNSTGEWERBE



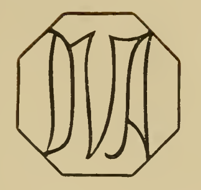




Mitra mit Kolibrifedernschmuck
(Stammbaum Christi) Spanien, 16. Jahrh. Anfang
Wien, k. k. Hofmuseum

GUTER UND SCHLECHTER
GESCHMACK
IM KUNSTGEWERBE VON

GUSTAV E. PAZAUREK



1912

STUTTGART UND BERLIN · · DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart
Papier von der Papierfabrik Salach in Salach, Württemberg

Inhaltsverzeichnis

Seite

Vorwort VII
Geschmack im Kunstgewerbe . . . 1
Relative und absolute Geschmacksurteile 3
Geschmacksveredlungsbestrebungen . 9

I. Materialfragen 16

Schlechtes und verdorbenes Material 21
Wunderliche Materiale 25
Pimpeleien 39
Ausstellungs-Pimpeleien 48
Vergewaltigungen des Materials . . 52
Materialprotzerei 68
Schlechte Materialverbindungen . . 72
Materialübergriffe 80
Materialservitute 96
Materialattrappen 102
Materialsurrogate 110
Surrogate zweiter Ordnung 126
Umgekehrte Surrogate 128
Unverdiente Zurücksetzungen . . . 129
Ausnahmen 132

II. Zweckform und Technik 135

Linie, Fläche und Körper 140
Rekordgrößen und ihre Grenzen . . 148
Gewicht und Schwerpunkt 155
Zweckmäßigkeit und Komfort . . . 159
Zweckkollisionen 170
Funktionelle Lügen 176
Geänderte Zweckbestimmung . . . 180
Konstruktionsattrappen und Künstlerscherze 186
Konstruktions- und Technikspielereien 194
Techniksurrogate 198
Undankbare und zurückgesetzte Techniken 206
Naivitäten 209
Patenthumor 214
Billige Originalität 216
Originell und phantastisch 221

III. Kunstform und Schmuck 233

„Schönheit der Maschine“ 235
Formen und Proportionen 239
Symmetrie und Gleichgewicht . . . 244
Wahre und falsche Monumentalität . 248
Künstlerische Maßstäbe 251
„Los vom Ornament“ 257
Schmuckreichtum und Verschwendung 265
Kunst als Ausrede 272
Schmuck an falscher Stelle und in falscher Richtung 274
Dekorbrutalitäten 282
Dekorübergriffe 284
Schmuckelemente 291
Stilisierung und Naturalismus . . . 296
Primitivitäten 300
Hausknechtswesen 302
Zufall und Rezept 307
Originelle Schmuckgedanken . . . 313
Unpassende Schmuckmotive . . . 316
Zeit- und landfremder Schmuck . . 318
Oberflächenbehandlung 331
Farbenfragen 333

Kitsch 349

Ästhetische Reinkulturen 356
Nivellierungstendenzen 358
Imponderabilien 361
Verzeichnis der Abbildungen . . . 367



Vorwort

Die Förderung und Verbreitung des guten Geschmackes auf allen Gebieten und nicht in letzter Reihe auch im Kunstgewerbe ist eine unserer vornehmsten Kulturaufgaben sowohl in ästhetischer wie auch in nationaler und volkswirtschaftlicher Hinsicht. Wenn auch darüber wohl keine Meinungsverschiedenheit herrscht, so ist man sich doch vielfach über das Wesen des guten Geschmackes nicht klar, da gar viele nur — ihren eigenen Geschmack als den guten bezeichnen. Im folgenden wird der Versuch gemacht, die Geschmacksfragen aus der Umklammerung allzu subjektiver, willkürlicher Anschauungen zu befreien und auf der Grundlage der praktischen Ästhetik Instrumente zu schaffen, die unsere nicht selten verkümmerten Organe schärfen und für feinere Qualitätsunterschiede, auf die es doch so sehr ankommt, empfänglicher machen könnten. Hoffentlich finde ich in diesen Bestrebungen recht viele gleichgesinnte Bundesgenossen!

Das Buch wendet sich allerdings zunächst weniger an die Fachgenossen, denen die meisten Elemente, wenn auch nicht in dieser Zusammenfassung, bekannt sein dürften, als vielmehr an das gebildete Publikum im allgemeinen, weshalb langatmige und lederne Auseinandersetzungen nach Tunlichkeit — leider waren Aufzählungen verschiedener Beispiele an manchen Stellen nicht zu umgehen — vermieden wurden. Ja an vielen Stellen habe ich absichtlich einen leichteren Plauderton gewählt, da der Leser erfahrungsgemäß zu schwer geschriebene Werke nicht allzu gerne liest, die Absicht dieses Buches daher nicht hätte erreicht werden können.

Bei den zahllosen Fragen, die hier berührt werden müssen, bin ich mir dessen bewußt, daß wohl nicht jedermann mit mir in allem übereinstimmen wird, zumal ich so vielen — natürlich ohne es darauf abgesehen gehabt zu haben — manches kleine Privatvergnügen grausam zerstören mußte. Wer gegen fühlbare Mißstände ankämpft, wird nicht auf die Zunahme seiner Beliebtheit in den Kreisen der schonungslos Angegriffenen rechnen dürfen; aber das hohe Ziel war mir wichtiger als irgendwelche persönlichen Vorteile. — Ich habe dieses Buch als Privatmann geschrieben und nicht als öffentlicher Beamter. Dies sage ich ausdrücklich aus dem Grunde, weil es kurzsichtige Leute gibt, die sachliche und persönliche Fragen nicht trennen und gerne von Geschäftsstörung oder Schädigung durch eine staatliche Behörde sprechen, die gewerbliche und industrielle Bestrebungen zu fördern berufen ist. Gerade dadurch, daß ich der guten Produktion nach besten Kräften die Wege geebnet zu haben glaube, dürfte ich auch einer großzügigen gewerblichen und industriellen Politik am besten gedient haben.

Für die mir von vielen Seiten, namentlich von meinen Kollegen und von Kunstfreunden gütigst bewiesene Unterstützung bei der Besorgung der Abbildungen danke ich allen herzlichst.

Stuttgart, im Sommer 1911. Gustav E. Pazaurek.



Geschmack im Kunstgewerbe

„Geschmacklosigkeit. —
Es gibt nichts Schlimmeres.“
Ludwig Thoma (Moral I).

Über guten und schlechten Geschmack sind unter den verschiedensten Titeln schon so viel gute und auch weniger gute Bücher und Aufsätze von Berufenen und auch weniger Berufenen geschrieben worden, daß es fast überflüssig erscheinen könnte, diese Literatur noch zu vermehren. Skeptisch zucken die einen die Achseln, wie man so viele Worte über den guten Geschmack verlieren könne, einen Begriff, für den man nicht einmal eine allgemein befriedigende Definition hat. Gibt es sogar nicht wenige, die überhaupt die ganze Ästhetik — wegen des haltlosen Geschwätzes, das man so oft unter diesem Namen verzapft — negieren, wie Anatole France, der sie ein Luftschloß nennt und ihr jeden festen Untergrund abspricht. — Andere stellen sich von vornherein einem kunstpädagogischen Unternehmen entgegen, da sie die Nützlichkeit, ja die Möglichkeit einer Geschmackserziehung überhaupt leugnen; man solle sich um die breite Volksmenge, die man ja doch für die ästhetische Kultur nie gewinnen könne, gar nicht kümmern.

Ich stehe nicht auf diesem Standpunkt, halte mich vielmehr an das wahre Wort von H. Muthesius: „Nur in der Verallgemeinerung der Kunstbildung ist unser Heil zu suchen.“ — Es sei zwar ohne weiteres zugegeben, daß es in ästhetischen Fragen niemals einen solchen kategorischen Imperativ geben kann wie in der Ethik. Aber gerade deshalb, weil es hier ein starres „du sollst“ und „du darfst nicht“, das das Gebot oder Verbot mit entsprechenden Strafmandaten begleiten könnte, nicht gibt, erwächst für die kulturell Höherstehenden die edle moralische Verpflichtung, nicht mit verschränkten Armen teilnahmlos zuzusehen, wie das Unkraut des Ungeschmacks, das sich ohne unser Zutun in entsetzlicher Fruchtbarkeit vermehrt, alle schönen Keime erdrückt, ihnen Platz, Luft und Licht raubt. Leben ist Kampf; auch auf ästhetischem Gebiete müssen wir kämpfen; schon der bloße Stillstand bedeutet den beginnenden Verfall unserer Kultur.

So mag man denn die Mitarbeiterschaft aller begrüßen, die es wenigstens ernst und ehrlich meinen; in all den zahllosen Predigten und Ratschlägen, die wir fast alltäglich zu hören bekommen, ist doch meist wenigstens ein gutes Körnchen vorhanden. Aber ein großer Fehler wurde bisher allgemein gemacht: Man schleppte Material herbei und baute und baute, und niemand dachte bisher daran, zunächst den riesigen Schutt wegzuräumen, der die Baustelle bedeckt, teils die Reste von eingestürzten früheren Systemen, teils einzelne Steine, Balken oder Nägel, die an sich ja ganz gut mitverarbeitet werden könnten, wenn sie vorher wohlgeordnet auf dem Werkplatz vorbereitet lägen.

Wir wollen also zunächst den Bauplatz säubern und alles zur Seite schaffen, was nicht hingehört. Wollen wir erkennen, worin der gute Geschmack besteht,

müssen wir zuerst den schlechten Geschmack beseitigen. Mit Recht sagt einer der feinsten Köpfe unserer Zeit, Alexander Freiherr von Gleichen-Rußwurm: „Die ergiebigste Verschönerung würde wohl darin bestehen, mit vorhandenen Häßlichkeiten aufzuräumen. — Im Wegnehmen mehr als im Hinzufügen besteht oft die Aufgabe der Ästhetik.“ Ähnlich spricht sich auch H. Muthesius aus: „Es gilt hier vielmehr ein Reinigungswerk an sogenannten künstlerischen Gesichtspunkten vorzunehmen, als ein Hereintragen neuer.“

Und damit stehen wir auch auf realerem Boden. Über den Geschmack läßt sich bekanntlich streiten; ja die „Geschmacksache“ wird, wenn auch nicht mit Recht, nicht selten geradezu zu den unveräußerlichen Menschenrechten gezählt. Über Geschmacklosigkeiten dagegen verständigt man sich unter Gebildeten ein und derselben Zeit ziemlich leicht, wenn auch die Übereinstimmung der Urteile nie ganz restlos erwartet werden kann. Wird nun eine Geschmacklosigkeit nach der anderen allmählich aus der Rechnung ausgeschieden, bleibt zum Schluß von selbst der gute Geschmack übrig, dem man sonst so schwer mit Worten beikommen kann. „Die Kunst läßt sich berechnen,“ sagt Meier-Graefe, „mindestens wie sie nicht kann, wenn wir auch noch nicht das Exempel beherrschen und nie dahin gelangen werden, mit diesem Exempel Kunst zu machen.“

Auf das Kunstgebiet haben wir unsere Betrachtungen einzuschränken, obwohl auch sonst, im täglichen Leben, die Geschmacklosigkeiten nicht gerade zu den Seltenheiten gehören. Wenn das Belgrader Blutbad der Draga Maschin von Schauspielern für einen Kinematographenfilm wiederholt wird, wenn bei der Pariser Versteigerung der Madame Steinheil die „Lustige Witwe“ gespielt wird, wenn eine junge Mutter unmittelbar nach der Geburt ihres Erstlings von spekulativen Firmen Prospekte zur Verhütung des Kindersegens zugeschickt bekommt, wenn der in einem französischen Stift von „purifizierten Händen reuiger Mädchen“ bereitete — Käse mit Gebet- und Messebons ausgestattet wird, — so sind das alles und zahllose ähnliche Fälle, die man täglich in den Zeitungen lesen kann, arge Geschmacklosigkeiten. Aber um all das haben wir uns hier nicht zu kümmern. Nicht einmal das ganze Kunstgebiet gehört in das Bereich unserer Erörterungen, obwohl sowohl z. B. das Theater als auch die Musik oder der Tanz von Geschmacksentgleisungen nicht frei sind, und auch die „schöne“ Literatur nicht ausnahmslos schön ist. Selbst aus den bildenden Künsten greifen wir hier zunächst die Schwester der Architektur, nämlich das Kunstgewerbe, heraus, um gerade an den hierhergehörenden Beispielen alle Fragen möglichst eingehend behandeln zu können.

Schade, daß man den guten alten Namen „Kunstgewerbe“ immer mehr durch andere verdrängen will. Niedere Künste, technische Künste, dekorative Künste, angewandte Kunst, Kleinkunst, Nutzkunst, Werkkunst, Handwerkskunst, Gebrauchskunst, Gewerbekunst, Geschmackskunst, Kunst im Handwerk und andere ähnliche Bildungen sind lange nicht so glücklich. Man begreift wohl, daß in einer Zeit, in der sich ein Teil des Kunstgewerbes zur Kunstindustrie umgestaltete und damit das künstlerische Element in den Hintergrund drängte, von der besorgten Gegenpartei die Kunst als Grundwort stärker betont werden sollte. Aber wir laufen damit nur zu leicht Gefahr, dem Kunstgewerbe oder Kunsthandwerk die ursprüngliche und einzig mögliche Basis zu entziehen, aus welcher es sich zu lichten Höhen erheben kann: Dem schlichten Gewerbe, dem Handwerk ist dieser Blütenbaum entsprossen, hier liegen seine Wurzeln hundertfach verankert. Wir haben

es weder mit einer zum Handwerk degradierten Kunst noch mit einem in Kunst restlos aufgehenden Handwerk zu tun, sondern mit einem Gebiet, das ästhetischen und praktischen Forderungen gleichmäßig untertan ist.

Dies muß deutlich betont werden, weil es unter den Ästhetikern nicht an Stimmen fehlt, die wirkliche oder vermeintliche Gesetze der sogenannten hohen, selbst körperlosen Künste einfach auf das Kunstgewerbe ausdehnen zu können glauben. — Es mögen aus einem der ernstesten Werke der letzten Zeit, aus den „Elementargesetzen der bildenden Kunst" von Hans Cornelius, einige Sätze herausgegriffen sein: „Die sogenannten technischen Künste sind nur soweit Künste, als sie eben für das Auge arbeiten. Das künstlerische Verdienst bemißt sich überall darnach, wie weit die Forderungen des Auges befriedigt sind." — „Die künstlerische Gestaltung eines Gebrauchsgegenstandes besteht nicht in der Anpassung an Gebrauchszweck und Material." — „Alle Kunst besteht nur für das Auge." — Solche und ähnliche Behauptungen könnten im ehrlichen Kunstgewerbe die entsetzlichsten Verheerungen anrichten und der Surrogat- und Talmiwirtschaft Tür und Tor öffnen. Cornelius wendet sich mit solchen Worten nur gegen ein viel verbreitetes, keineswegs glückliches Schlagwort unserer Zeit „von der Schönheit der Maschine", die doch nur eine technische, keine künstlerische Vollkommenheit bedeuten könnte. Wirklich recht behalten nur jene, die bei einem kunsthandwerklichen Erzeugnis sowohl ästhetische als auch praktische Forderungen, und zwar beide mit gleichem Nachdruck, erheben. Ein jeder kunstgewerbliche Gegenstand soll nicht nur — als handwerkliches Erzeugnis — seinem Zwecke vollkommen entsprechen und materialgemäß einwandfrei gearbeitet sein, sondern er hat auch über diese Selbstverständlichkeiten hinaus, wenn er auch als Kunstobjekt gewertet werden will, ästhetische Qualitäten aufzuweisen, die das Materielle und nüchtern Konstruktive erst auf die höhere Stufe erheben.

Jede dieser beiden Forderungen allein genügt keineswegs, erst durch die untrennbare Verbindung des Praktischen mit dem Ästhetischen entsteht — wie schon die beiden Teile des Wortes ausdrücken — das Kunstgewerbe. Viel unnützen Streit hätte man vermeiden können, wenn die Gleichberechtigung und Untrennbarkeit der beiden Postulate immer scharf betont worden wäre. Gerade weil eine kunstgewerbliche Schöpfung ein Amphibium ist, darf ihm keines der beiden Elemente entzogen werden; deswegen sind aber auch Material- und Technikfragen hier ebenso wichtig wie Konstruktions- und Schmuckfragen.

So verschieden nun auch die Wege der verschiedenen Ratgeber sein mögen, das eine gemeinsame große Ziel schwebt gewiß allen vor Augen: Unser Kunstgewerbe — namentlich in den kritischen Zeiten der neuen Stilbildung — nach besten Kräften zu veredeln, den allgemeinen Geschmack möglichst zu heben.

Relative und absolute Geschmacksurteile

Vor vielen Jahren sah man in den „Fliegenden Blättern" eine lustige Zeichnung, die einen Tapir und eine Bulldogge vorführte, wie sie einander kritisch musterten und jeder das Gesicht des anderen furchtbar dumm fand. (Vor acht Jahren hat Harpers Monthly Magazine denselben Scherz mit einer Ziege und

einem Walroß wiederholt.) Solche Tapire und Bulldoggen können wir aber auf Schritt und Tritt namentlich in Kunstkreisen täglich sehen und hören. Es gibt kaum einen Künstler, der nicht seine eigene Richtung für die einzig mögliche, die Arbeiten seiner Gegner dagegen für bodenlos mißlungen hielte; und von der Gegenseite hören wir wieder das ebenso apodiktisch hingestellte Urteil, das an seinen Arbeiten nicht ein einziges gutes Haar läßt. Wer von beiden Teilen hat nun recht? — Keiner oder beide, je nachdem; wenn beide in der Tat Könnende sind, so liegt die Wahrheit irgendwo in der Mitte.

Leider sind die meisten Geschmacksurteile, die man nicht nur in Künstlerkreisen, welche stets bis zu einem hohen Grade subjektiv sein müssen, sondern auch von Ästhetikern und anderen, für Kunstschönheiten als feinorganisiert geltenden Persönlichkeiten zu hören bekommt, gewöhnlich nur relativ zu werten. Ganz abgesehen davon, daß persönliche Sympathie und Antipathie nirgends so sehr mitsprechen wie hier, wo man „mit Worten trefflich streiten und ein System bereiten" kann, kommen zahlreiche Momente hinzu, die uns veranlassen, an eine künstlerische Leistung nicht voraussetzungslos heranzutreten, sondern vorher erst eine schwarze oder rosige Brille aufzusetzen. Sowohl außer uns liegende Gründe als auch unsere eigene Individualität kommen hier in Betracht. Die allgemeinen Kulturanschauungen einer betreffenden Zeitepoche, der Volkscharakter, unsere ganze Umwelt mit ihren Vorurteilen und Voreingenommenheiten — all dies kann nur in den seltensten Ausnahmefällen verleugnet werden. Vererbung, Lebensalter, Geschlecht, Temperament, Stand, Lebensstellung, politische und soziale Anschauung, ja selbst vorübergehende Stimmungen und Launen beeinflussen unsere Urteile überhaupt, also auch die Geschmacksurteile, und selbst das redlichste Streben, sich von all dem freizumachen, wird nur selten ganz gelingen. Das sind solche Binsenwahrheiten, daß sich eine weitere Erörterung erübrigt. Jeder hat sich wohl schon selbst dabei ertappen können, daß er über ein und dasselbe Objekt unter verschiedenen Verhältnissen verschiedener Meinung war. Man braucht kaum zum Beispiel an den Grafen Emile (von Alfred Polgar im „Simplizissimus") zu erinnern, der über Wagners Tristan und Isolde sechsmal rasch hintereinander verschiedener Ansicht ist.

Wie häufig werden überall ästhetische und ethische Wertschätzungen miteinander verwechselt, obwohl man es kaum begreifen kann, wie hier die beständige Begriffsverwirrung möglich ist. Ein Altargemälde kann auf das Volk tief religiös wirken, ohne den geringsten Kunstwert zu besitzen; das Reiterstandbild eines Landesfürsten kann eine patriotische Bedeutung haben und steht doch als Kunstwerk in der Regel sehr tief; ein Spitalgebäude ist gewiß eine Schöpfung von großer ethischer und sozialer Tragweite, als Architektur verschandelt es aber häufig eine ganze Gegend. In Tausenden solcher Fälle glaubt die Mehrheit mit Rücksicht auf ethische Qualitäten die ästhetischen Qualitäten milde beurteilen zu müssen. Warum hat sich hier nicht die einzig richtige reinliche Scheidung durchgesetzt?

Von welchen Nebensächlichkeiten oft unsere Geschmacksurteile abhängig gemacht werden, dafür sei hier nur noch das Beispiel der Erinnerungswerte angeführt, die mit der Ästhetik gar nichts zu tun haben, sondern auf zufälligen Ideen-Assoziationen beruhen. Und doch hat schon mancher eine Farbenstimmung

schön gefunden, die ihn an die Landesfarben oder an seine früheren (mitunter ganz unmöglichen) Couleurfarben oder an die Haar- oder Kleiderfarbe einer geliebten Person erinnerte.

Daß „geschmackvoll" und äußerlich „vornehm" oder „nobel" nicht dasselbe sind, darüber braucht wohl kein Wort verloren zu werden, obwohl ein nicht unbekannter Schriftsteller den guten Geschmack mit „Eleganz und Komfort" identifizieren will. — Wer kennt sie nicht, die blasierten Snobs und Banausen, die auch alle künstlerischen Angelegenheiten von oben herab gnädig mißachten zu können glauben, oder die reich gewordenen Parvenüs, die sich die abgeguckten dekorativen Äußerlichkeiten einen mächtigen Batzen Geld kosten lassen und doch geradezu Musterbeispiele für personifizierte Geschmacklosigkeiten bleiben, da sie das innerliche Verhältnis zur Kunst nicht finden!

Bis zu einem gewissen Grade sind allerdings die Geschmacksfragen auch Geldfragen. Es ist gewiß, daß viele Menschen auf dem Standpunkt des Apothekers in Goethes „Hermann und Dorothea" stehen, der die Aussprüche macht:

„Gerne geb' ich es zu, Herr Nachbar, und sehe mich immer
Selbst nach dem Besseren um, wofern es nicht teuer, doch neu ist; . . .
Nur zu sehr ist der Bürger beschränkt; das Gute vermag er
Nicht zu erlangen, wenn er es kennt. Zu schwach ist sein Beutel."

Aber vielfach handelt es sich nur um eine Ausrede. Es gibt auf allen kunstgewerblichen Gebieten viel, das geschmackvoll und doch nicht teuer, und noch viel mehr Dinge, die sehr teuer und doch nichts weniger als geschmackvoll sind, aber trotzdem aus repräsentativen Gründen gekauft werden, weil sie mit ihren reicheren, augenfälligeren Effekten die schlichte Schönheit in den Schatten stellen. „Reich" und „geschmackvoll" sind eben nicht gleichbedeutend.

Aber auch „modern" und „geschmackvoll" sind nichts weniger als identische Begriffe, obgleich männliche und weibliche Gigerl in ihrem bescheidenen Horizont vom Gegenteil überzeugt sind. Nach Jehring ist die Mode ja nichts anderes als das Bestreben, es den begüterten Klassen gleichzutun, also wahllos Gutes und Schlechtes zu übernehmen, wenn es nur von dieser Seite kommt. Die Begüterten suchen aber, um neue Grenzwälle aufzuwerfen, Neues, was die große Masse noch nicht besitzt. Soferne ein gutes Neues ein schlechtes Altes verdrängt, ist es uns selbstredend willkommen; aber die „Nouveauté" an sich, eine charakteristische Erscheinung unserer fabelhaft rasch produzierenden industriellen Zeit, ist in der Regel viel zu hastig auf den Markt geworfen worden, um eine ernstere Prüfung vertragen zu können. Man hat offenbar Lichtwark mißverstanden, der allerdings sagt, „daß nur das ganz gut sein kann, was ganz neu ist", aber damit gewiß nicht das Umgekehrte behaupten will, daß alles ganz Neue schon darum ganz gut sein müsse. Der heute übliche Massenmustermord [1]), die ungezählten Motivhekatomben, die alltäglich dem Moloch Konkurrenz hingeschlachtet werden, müßten jeden Einsichtsvollen vor Dingen, die nichts anderes sind als „modern", entschieden warnen. „Die Mode" — sagt Peter Altenberg — „ist das ästhetische Verbrechen an und für sich. Sie will nicht das Endgültige, Gute, Schöne, Zweckmäßige, sie will ‚immer etwas anderes'." Wenn derselbe

[1]) Vgl. meinen Aufsatz in der „Leipziger Messe" III (Leipzig 1909).

oft bizarre und doch so gut beobachtende Schriftsteller dem Satze „Man trägt heuer“ das Gebot „Man trage ewig“ entgegenstellen will, wird er allerdings nicht viel Gegenliebe finden[1]), da eine ununterbrochene Wiederholung derselben Formen, und wären es selbst die allerschönsten, langweilig wirken müßte; dadurch wäre aber der oberste Grundsatz aller Kunst verletzt, der die Langeweile immer und überall unbedingt ausgeschlossen wissen will. Zwischen „ewiger“ Starrheit und alltäglicher Veränderung liegt jedoch eine ganze Welt. Jede Mode ist nicht an sich willkürlich, sondern sie enthält nur Willkürlichkeiten, die man sich ja nicht gefallen lassen muß; gerade den Übertreibungen der Mode die Spitze abzubrechen, ist ein Zeichen von gutem Geschmack.

Wenn R. Schaukal unsere „an Geschmack bis auf die Knochen verarmte Zeit“, unsere „Ära der ästhetischen Barbarei“, unsere „Hottentottenunkultur“ usw. in seiner bilderkräftigen Sprache mit den liebenswürdigsten Koseworten auszeichnet, so ist das eine Verallgemeinerung, die auch jeder anderen oder gar keiner Zeitperiode gegenüber gelten könnte. Immer und überall stand der Kunst eine kompakte Majorität von Kunst-Analphabeten gegenüber, denen es an Organen für den Kunstgenuß überhaupt fehlt, die — mitunter trotz höchster sozialer Stellungen und ungeheuerer materieller Reichtümer — so arm sind, daß sie die höchste und edelste Lebensfreude, die in der Kunst liegt, gar nicht zu würdigen wissen. Daß solche bedauernswerte Geschöpfe, die zu Zeiten des Theaterintendanten Goethes lieber Kotzebues Stücke besuchten und heute an den Textbanalitäten des „Walzertraums“ mehr Gefallen finden als an jedem anderen Theaterstück, kein allgemein gültiges Geschmacksurteil abgeben können, liegt auf der Hand.

Gibt es überhaupt ein absolutes Urteil in Kunst- und Geschmacksfragen? Fast könnte man verzweifeln, wenn man die größten Künstler und die herrlichsten Kunstwerke aller Zeiten und aller Völker immer wieder da oder dort in den Staub getreten sieht. Selbst Shakespeare und Michelangelo, Goethe und Richard Wagner, Dürer und Schiller waren gegen Schmähungen, und zwar nicht nur von seiten beliebiger Gassenbuben, nicht gefeit. Noch schlimmer werden die Verhältnisse, wenn wir nicht nur Urteile der Zeitgenossen, bei denen stets ein Teil von Mißgunst und Neid im Spiele sein mag, sondern auch solche späterer Perioden in Rechnung ziehen. Gegen eine unmittelbar vorangegangene Zeit kann man niemals ganz gerecht sein, da die notwendige Distanz für den Überblick fehlt und man, auch wenn es der Ipsissimismus gestatten würde, nur auf indirekte, sozusagen trigonometrische Messungen angewiesen wäre. Aber selbst weit entlegenen Zeiten gegenüber sind ganze Generationen ungerecht, wenn ihnen einzelne Züge nicht in das gerade beliebte System hineinpassen. Nur zwei Beispiele für Tausende: Mozart tut das herrliche Nürnberg[2]) 1790 mit dem lakonischen Worte „häßlich“ ab und ist mit diesem Urteil nur ein Kind seiner Zeit, welche der seit Jahrhunderten als „gotisch“, d. h. barbarisch

---

[1]) Mehr als naiv ist die Frage in Andrejews „Leben des Menschen“, wie es möglich sei, daß einem etwas aufhört zu gefallen, was einem einmal gefallen hat. — Gerade das Gegenteil müßte uns wundern. Vgl. auch E. Utitz, „Tote und lebende Schönheit“, in der „Deutschen Kunst und Dekoration“, April 1909, S. 63 ff.

[2]) Vgl. die lehrreiche Zusammenstellung der verschiedenen Urteile über Nürnberg durch Th. Volbehr in „Kunst und Kunsthandwerk“ I, S. 297 ff.

verlästerten spätmittelalterlichen Architektur noch immer nicht die Lichtseite abgewinnen konnte. — Der heute den Stolz der Münchener Glyptothek bildende „Ilioneus“ wurde am 13. Mai 1782 — also sogar als Winckelmanns sämtliche Werke die größte Popularität genossen — auf der Auktion in der Prager Burg von einem alten Juden um 51 Kreuzer erstanden; mehr hatte niemand geben wollen! — Kann man sich da wundern, daß es Zeiten gab, in denen die allerersten kunstgewerblichen Objekte, die besten mittelalterlichen Emailstücke und Gobelins, die kostbarsten Gubbio-Majoliken, die reichsten Chorgestühle, die wertvollsten Porzellanfiguren eines Kändler oder Bastelli, die feinsten französischen Louis-XVI- oder Empirebronzen fast um ein Butterbrot zu haben waren? Und sind wir dessen ganz sicher, daß solche Perioden nicht doch noch einmal wiederkommen können? — Wenn auch Markt- und Sammlerwerte durchaus nicht immer mit den ästhetischen Werten zusammenfallen, so wäre es doch unrecht, sie ganz und gar aus der Rechnung auszuschalten. — Und wie die Zukunft über manche eigenartigen Schöpfungen unserer Tage, die heute zu tadeln als eine schwere Gotteslästerung erschiene, urteilen wird, steht noch dahin.

„Die Schönheit,“ sagt Albrecht Dürer, „was es sei, weiß ich nit, wiewol sie vielen Dingen anhangt.“ Nichts ist charakteristischer für einen wirklich bedeutenden Künstler, als ein so naives Verhältnis zu seiner Muse. Die Quelle gibt sich auch nicht darüber Rechenschaft, woher ihr Wasser so klar und reich sprudelt; das ist Sache eines Geologen. So behellige man auch die Künstler nicht um ihre Urteile in Kunst- und Geschmacksfragen; im besten Falle wird man von einer schlagfertigen Persönlichkeit ein geistvolles Aperçu zu hören bekommen. Das zuständige Forum sind die Ästhetiker; diese sind nun sicherlich die vorzüglichsten Menschen der Welt, nur haben sie einen nicht ganz nebensächlichen Fehler, der um so schärfer hervortritt, als es in dieser Gruppe das Gegenteil eines numerus clausus gibt. Sie können ja nicht dafür, daß sich so zahlreiche Kunstschwätzer, die sich auch „Ästhetiker“ nennen, an ihre Rockschöße hängen. Man wird aber auch unter den ernst zu nehmenden Kunstphilosophen kaum zwei antreffen, die voneinander unabhängig zu denselben Anschauungen gekommen sind. So kann man denn auch über Schönheits- und Geschmacksfragen die seltsamsten Widersprüche finden. Sollte der alte Kant doch recht haben, wenn er sagt, daß das Geschmacksurteil kein logisches Urteil und durch Vernunftgründe unerweislich sei?

In der Tat stehen weite Kreise auf dem Standpunkte völliger Resignation und halten sich an das alte Sprüchlein: De gustibus non est disputandum. Ja man hat bereits die Frage aufgeworfen, ob es überhaupt Kunstgesetze gebe. Nun, zum Glück ist diese Frage, mit deren Verneinung auch über die ganze Kunsterziehung mit allen Kunstakademien und Kunstmuseen der Stab gebrochen wäre, von allen Einsichtsvollen entschieden bejaht worden. Man unterscheidet eben zwischen schädlicher kleinlicher Bevormundung in Kunstangelegenheiten, wodurch mitunter ein starkes ursprüngliches Talent jahrelang in seiner Entfaltung aufgehalten war, und zwischen vernünftigen Ratschlägen, für die auch die größten Meister ihren Lehrern zeitlebens warme Dankbarkeit bewahrt haben. Selbst Künstler, die naturgemäß einer mystisch angehauchten Kunstauffassung gerne hinneigen, gestehen dies ein, wie zum Beispiel der Bildhauer Rodin, für den der Geschmack „alles“, „das höchste Gesetz“, „der Kompaß der Welt“ bedeutet und

der doch davon überzeugt ist, daß es „auch in der Kunst absolute Gesetze" geben muß. Hermann Obrist wendet sich[1]) entschieden gegen die Gepflogenheit, ästhetische Anschauungen als „Geschmacksache" dem Belieben eines jeden zu überlassen, behauptet vielmehr ganz klar: „Es ist nicht wahr, daß guter Geschmack sich nicht beibringen ließe." Und A. von Gleichen-Rußwurm, der über diese Dinge in seinem trefflichen Buche „Sieg der Freude" manch kluges und feines Wort verliert, sagt geradezu: „Eine Erziehung zum Geschmack erscheint heute möglich und notwendig." An solche Aussprüche mögen wir uns halten, nicht an überspitzte Paradoxa professioneller Nörgler und Orginalitätsfexe, die einer schillernden Wendung zuliebe kalt lächelnd auch Walhall in Brand stecken würden, wenn dies — in ihrer Macht stände.

Wenn die Kunstanarchie so groß und die Geschmackserziehung so aussichtslos wäre, wie uns manche Schriftsteller einzureden versuchen, wie käme es dann, daß doch so viele normale Menschen, voneinander ganz unbeeinflußt, an den verschiedensten Orten, ja selbst zu verschiedenen Zeiten, über dasselbe Objekt merkwürdig übereinstimmende Geschmacksurteile gegeben haben? Woher die gemeinsame Freude nicht nur an originellen Ideen, sondern auch am organischen Werden und Wachsen, am feinen künstlerischen Takt, der einer schönen Schöpfung entströmt? Woher auch die in den verschiedensten, oft untereinander feindlichen Kreisen übereinstimmende Ablehnung und Verurteilung, wenn große Kunstmittel zur Erreichung eines unkünstlerischen Zweckes mißbraucht oder unzulängliche Mittel einen schönen Kunstgedanken klanglos begraben? Gibt es nun doch, selbst in den höchsten Kunstfragen, mehr Gemeinsames, als man zunächst erwarten würde, um wieviel sicherer wird für uns der Boden, wenn wir alle technischen Fragen mitberücksichtigen, die doch gerade im Kunstgewerbe Anspruch auf gleiche Bedeutung haben. Hier können sich doch ohne Zweifel alle leicht einigen, die nicht zum Beispiel als Schundwarenfabrikanten ein direktes Interesse daran haben, das Selbstverständliche problematisch zu machen und den einfachen Sachverhalt zu verdunkeln, um im trüben fischen zu können.

Deswegen wollen wir auch von kunstgewerblichen Geschmacksfragen reden und nicht von allgemeinen ästhetischen oder Schönheitsfragen, die sich — in dieser Beziehung hat ja Kant tatsächlich recht — oft nicht durch logische Urteile, nicht durch Vernunftgründe erweisen lassen, soferne nämlich die Kunst und das Kunstwerk nicht an den Kopf, an den Verstand appelliert, sondern — ebenso vulgär ausgedrückt — an das Herz, an das Gemüt. Wir wollen uns nicht in nebelhafte Fernen verlieren, nicht farbenprächtige und effektvolle, aber im Handumdrehen verpuffte Feuerwerke abbrennen, sondern in möglichst schlichter Weise, Schritt für Schritt vorwärtsgehend, zu dem Ergebnis kommen, daß es tatsächlich eine große Reihe absoluter Geschmacksurteile im Kunsthandwerk gibt, zumal sich tatsächlich alle Fragen des Materials und der diesem jeweilig anzupassenden Behandlung, der sinn- und zweckgerechten Konstruktion und technischen Ausführung, ja auch zahlreiche Fragen der Kunstform und des Schmuckes ohne Zweifel an den Verstand wenden, somit auch durch Verstandesurteile einer Entscheidung zugeführt werden können.

---

[1]) Kunstwart, 1. April 1903, S. 22 ff.

Geschmacksveredlungsbestrebungen

Nahrungsmittel-Verfälschungen unterliegen in den Kulturstaaten mehr oder weniger strengen Strafbestimmungen. Vergiftungen des guten Geschmacks gehen noch überall straflos aus. — Liegt da nicht ein ungelöster Widerspruch? Den Magen darf man sich nicht verderben, bei der Seele scheint man sich an das Sprichwort halten zu wollen: Unkraut verdirbt nicht.

Um gleich jedem Mißverständnisse zu begegnen: Wir wollen nichts weniger als ein Kunstgesetz, das in zahllosen Paragraphen — ein „Inhaltsästhetiker" als Lykurg könnte da die schönsten Orgien feiern — gegen allerlei Vergehen oder Verbrechen empfindliche Bußen bis zu lebenslänglichem Zuchthaus festzusetzen hätte. In ästhetischen Dingen liegen die Untersuchungsmethoden und dementsprechend auch die Resultate nicht so nahe und fest wie etwa in der Lebensmittelchemie. Dem persönlichen Ermessen ist ein so weiter Spielraum gegeben, daß von einem Eingreifen von Staats wegen noch nicht gut die Rede sein kann. Aber eben darum wird es ein doppelt fühlbares Bedürfnis, daß sich die freie Gesellschaft selbst dieser Dinge annehme.

Auf verwandten Gebieten kann man bereits durch freiwillige Selbsthilfe das Morgenrot besserer Verhältnisse dämmern sehen: Der Kampf gegen die Schundliteratur hat an manchen Orten (z. B. Hamburg, Berlin, Leipzig, Tilsit) schon schöne Erfolge zu verzeichnen, indem die Deutsche Dichtergedächtnisstiftung, der Goethebund, der Dürerbund und einzelne Jugendfürsorge- und Volksbildungsvereine lehrreiche Ausstellungen verderblicher oder wertloser Bücher veranstalteten, der Börsenverein der deutschen Buchhändler skrupellose Verleger beklagenswerter Mistliteratur von sich abschüttelt, Zeitschriften[1]) mit Stadtmagistraten und Jugendschutzvereinen in der unablässigen Bekämpfung gefährlicher Schmutzliteratur miteinander wetteifern. Man läßt sich auch durch volkswirtschaftliche Rücksichten nicht davon abhalten, obwohl man gut weiß, daß in der deutschen Schundliteratur allein nachweislich über 10000 Menschen ihr Brot verdienen. Die Motive des Kampfes sind allerdings vorwiegend ethischer Natur, ähnlich wie man in der jüngsten Zeit von Magdeburg aus eine Reinigung der Kinematographentheater anstrebt. Auch gegen die „Schundliteratur in Tönen" wurde schon zum Beispiel von Anton Penkert-Hamburg beim Fünften musikpädagogischen Kongresse (1911) zu Felde gezogen. Aber weshalb könnte man nicht auch einmal für das Ästhetische eine Lanze einlegen?

Der Grund, warum wir im Kunstgewerbe oder gar in der Kunstindustrie noch lange nicht so weit sind wie in der Literatur, liegt auf der Hand. Das Gewissen des guten Schriftstellers ist bereits ungleich feiner differenziert als das des Produzenten materieller Güter. Ein echter Dichter würde gewiß ein materiell noch so vorteilhaftes Verlegerangebot mit Entrüstung zurückweisen, das ihm ethisch oder ästhetisch entwürdigende Zumutungen stellt; er kann dies um so eher tun, als auch kein anderer Dichter, der diesen Ehrennamen weiterführen wollte, solche Anerbietungen übernehmen wollte oder könnte. Was der Dichter

[1]) Neuerdings die „Arena", Dezember 1910.

unter den Schriftstellern ist, ist annähernd der Großindustrielle unter den gewerblichen Produzenten. Aber hat man je einen solchen Herrn gesehen, der konsequent und schroff Bestellungen billiger Schunderzeugnisse zurückgewiesen hätte? Und täte er es doch, so wäre er sehr unklug, da die Konkurrenz keine Sekunde Bedenken trägt, jeden Auftrag auszuführen, mit dem sich ein Geschäft machen läßt. Nicht dem verhungernden Idealisten, sondern dem weitherzigen Realisten wendet sich aber hier die Achtung des Publikums zu, das seinen kaufmännischen Scharfblik bewundert. Bei bengalischer Beleuchtung zieht der kluge Geschäftsmann mit der wohlgefüllten Börse ab; was kümmert es ihn, daß zum Beispiel der große englische Reformator William Morris in solchen Fällen geradezu von „unrechtmäßigem Gewinn", ja „Betrug" spricht. Wie die Dinge heute liegen, ist auch für absehbare Zeiten keine Änderung zu erwarten. Wir werden es gewiß nicht erleben, daß sich internationale Branchensyndikate — und nur solche wären hierfür kompetent — zu Beschlüssen aufraffen, die die Übernahme und Ausführung ästhetisch tadelnswerter Gegenstände als entehrend brandmarken.

Da wir nun auf die Produktion oder gar auf den Großhandel nur einen sehr geringen direkten Einfluß auszuüben vermögen, müssen wir den indirekten Weg einschlagen: das Publikum allmählich zur Geschmackskultur erziehen, ihm den Sinn für ästhetische Qualitäten beizubringen trachten. Dies ist auch bereits — in Deutschland systematischer als anderwärts — von den verschiedensten Seiten in den verschiedensten Arten versucht worden, und zwar gewiß nicht ohne Erfolg. Hier mögen nur einige dieser parallellaufenden Bestrebungen erwähnt werden. Vom wirtschaftlichen Standpunkt verdient hauptsächlich der 18. Mai 1910 Hervorhebung, da beim evangelisch-sozialen Kongreß in Chemnitz Männer wie Heinrich Herkner, Friedrich Naumann und Adolf Wagner treffliche, auch von der konfessionellen Verquickung losgelöst, gültige Worte über die Hebung der Wirtschafts- und Sozialmoral, über Käuferbünde und Käuferligen oder über den Wert der Qualitätsarbeit zu sagen wußten. Der praktisch-ästhetische Gesichtspunkt wird vom Deutschen Werkbund vertreten, der auch bereits beherzigenswerte Ratschläge in einem Büchlein, „Käuferregeln", zusammengefaßt hat. — Von bahnbrechender Bedeutung ist vor allem das unermüdliche und furchtlose Auftreten der Zeitschrift „Kunstwart" und des mit dieser zusammenhängenden „Dürerbundes"; was F. Avenarius, Paul Schumann, Schultze-Naumburg und andere seit vielen Jahren in rastloser Arbeit dazu beigetragen haben, um dem Publikum den Unterschied zwischen guter und schlechter Kunst möglichst populär vor Augen zu führen, hat vielfach Wunder gewirkt; gerade die hier ausgebildete, pädagogisch so überaus dankbare Gegenüberstellung von „Beispiel und Gegenbeispiel" — mag man auch in einzelnen Fällen mit der Wahl der Objekte nicht ganz einverstanden gewesen sein — wurde für die weitesten Kreise (wie für die Heimatschutzvereinigungen) die Quelle reichster Anregung und hat auch auf dem kunstgewerblichen Gebiete ungemein viel zur Bekämpfung der „Hausgreuel" beigetragen. Wenn wir ferner die Namen tüchtiger Geschmackspioniere, wie R. Breuer, J. Buschmann, F. Deneken, A. von Gleichen-Rußwurm, E. Jaffé, A. Lichtwark, K. E. Osthaus, P. Rée, E. Schur, Th. Volbehr, nennen, so ist damit die Liste unserer derzeitigen literarischen Vorkämpfer für die Verbreitung des guten Geschmackes zum Glücke noch lange nicht erschöpft; auch Schriftsteller in der Art des H. Pudor, L. Hevesi (†) oder J. A. Lux haben

gewiß ihre Verdienste, wenngleich nicht geleugnet werden mag, daß der Satz A. Feuerbachs, daß wir im Jahrhundert der Kunstschwätzer leben, auch im 20. Säkulum nicht ganz ohne Berechtigung ist, und mancher Zeitschriftenartikel mehr schadet als nützt. Es wäre wirklich zu wünschen, daß einzelne Geschmackspropheten, bevor sie die Leier in mächtigen Akkorden ertönen lassen, sich erst selbst zur Klarheit durchgerungen und störende Widersprüche beseitigt hätten, und daß andere Wesentliches und Unwesentliches besser zu scheiden wüßten. Was soll man dazu sagen, wenn ein solcher, sonst gerade geistreicher Retter die Künstler als „Kulturverächter" oder „Jammerbilder" vom Teufel geholt wissen will, aber mit demselben Brustton der Überzeugung auch die „ruchlose Tätigkeit" des Tapezierers festnagelt und von den Manufakturen als „Mördergruben" spricht! Wer soll denn das Kunstgewerbe also herstellen? — Oder welchen Eindruck soll man bei der Lektüre eines sogenannten „Lebensbuches zur Pflege des Schönen" erhalten, wenn man neben wirklich Wichtigem, allerdings nicht zum ersten Male Gesagtem, „Cravatiana"-Weisheiten zu hören bekommt oder herzlich unwesentliche Ratschläge, wann ein Stehkragen oder ein Umlegekragen getragen werden soll (als ob sich das nicht vielmehr nach dem hohen oder kurzen Halse zu richten hätte) oder wie die Eislöffel zu servieren (nicht zu konstruieren!) wären.

Kein Ding des täglichen Lebens ist so unscheinbar und bedeutungslos, um es von der Geschmacksveredlung ausschließen zu dürfen. Selbst an sich nebensächliche Kleinigkeiten[1]), wie Papiergeld oder Briefmarken, Besuchskarten oder Jahresberichte, Vereins- und Festabzeichen und dergleichen, sollen nicht geschmacklos sein; die Verfeinerung der „ästhetischen Kultur" — um dieses oft gehörte Schlagwort zu gebrauchen — liegt allerdings keineswegs nur darin, daß irgendwo den Reklamedrucksorten eine größere Aufmerksamkeit geschenkt wird, daß sich ein Verein zur Herausgabe besserer Mitgliederkarten entschließt, oder daß irgendwo Sympathien für die „Kunst im Leben der Leiche" — wie man neuerdings nicht ohne Humor die an sich gewiß verdienstvollen Bestrebungen zur Hebung der Friedhofskunst bezeichnet — in eine Ausstellung umgesetzt werden. — Überall soll vielmehr gleichmäßig bis in die feinsten Verästelungen das Bestreben wahrnehmbar werden, die ganze Umgebung auf eine höhere Geschmacksstufe zu heben, ohne sich durch Modeeintags-Anschauungen beirren zu lassen.

Sollen wir nun tatsächlich den Kampf auf der ganzen Linie aufnehmen, obwohl nach Degas die „Kunst nicht dafür da sei, populär zu werden"? Sollen wir trachten, die große Masse für die Geschmackskultur zu gewinnen? — Man müßte ein unverbesserlicher Optimist sein, wollte man es für möglich halten, auch nur einen nennenswerten Teil des Volkes von Geschmacklosigkeiten dauernd heilen zu können. Wir können vielmehr schon zufrieden sein und werden dies nur mit vieler Mühe erreichen, wenn der derzeitige Stand im allgemeinen nicht nur festgehalten, sondern das Verhältnis der Gesunden zu den Kranken sich langsam, aber stetig verbessert. Ebenso wie der Arzt die Krankheiten nicht aus der Welt schaffen kann, ja selbst, wenn er gefährliche Epidemien glücklich niedergerungen hat, sehen muß, daß neue Seuchenherde, ja früher ganz unbekannte

[1]) In der Zeitschrift „The Studio" (März 1904) werden auch — wohl zum ersten Male — die Ergebnisse eines Preisausschreibens für einen künstlerischen — Taubenschlag veröffentlicht.

Krankheitserreger auftauchen, so wird auch der gute Geschmack auf Schritt und Tritt von tückischen und erstaunlich lebenszähen Feinden überfallen, gegen die man sich unausgesetzt energisch wehren muß, um nicht die größten Verluste an ästhetischen Werten zu erleiden. Aber gerade weil der gute Geschmack alles Marktschreierische, Scharlatanmäßige ausschließt, wird man nicht an blindwütende Kreuzzüge mit Feuer und Schwert denken können, sondern mehr an eine stille, liebevolle Arbeit, die sich zunächst an jene wendet, die sich für solche Fragen besonders empfänglich zeigen. In allen Gesellschaftsschichten gibt es genug Menschen, die leider für ästhetische Qualitäten keine Organe haben; Blinde sehend oder Taube hörend zu machen, wird in den meisten Fällen nicht gelingen, wenngleich jemand, dem ein grauer Star gestochen wurde, seinem Erretter besonders dankbar zu sein pflegt. Wo gefährliche Ansteckungen befürchtet werden, wird man sich oft damit begnügen, die Kranken zu isolieren oder aber die Umgebung zu immunisieren. Arme Teufel jedoch, die, ohne es zu wissen, unheilbar krank sind, pflegt der Arzt, der ihnen keine Hilfe mehr bringen kann, wenigstens nicht über die Hoffnungslosigkeit ihrer Lage aufzuklären. Ähnlich werden es auch die Ästhetiker halten können, wenn sie sehen, daß irgendwo Malz und Hopfen verloren ist; auch diese Hoffnungslosen wird man, ohne ihnen die letzte Freude an ihrem wertlosen Tand zu beeinträchtigen, nach ihrer Fasson selig werden lassen und nur dafür zu sorgen haben, daß ihre Anschauungen nicht weitere Kreise infizieren.

Um nur ein einziges Streiflicht auf die erschreckende Verbreitung der Geschmacklosigkeiten zu werfen, die in ihrem Umfang und in ihrer Gefährlichkeit den meisten Zeitgenossen leider gar nicht zum Bewußtsein dringt, sei nur darauf hingewiesen, daß das Buch von Sigmund Lehner, „Die Imitation, Anleitung zur Nachahmung von Natur- und Kunstprodukten“ (Wien, Hartleben), bereits in dritter Auflage erschienen ist. Man lege sich doch die Frage vor, ob Staatsanwälte und Polizei ruhig zusehen würden, wollte irgendein sogenannter schwerer Knabe aus Ehrgeiz oder aus Mitleid mit seinen weniger geübten Fachgenossen seine wertvollen Lebenserfahrungen in einem „Leitfaden für die Herren Einbrecher und Betrüger“ verewigen. Ich fürchte, die Zensur würde einem solchen Büchlein nicht allzuviele Auflagen vergönnen, sondern sich wahrscheinlich den Verfasser etwas näher anschauen. Enthält Lehners Buch aber etwas anderes als Anweisungen zum Einbruch in soundso viele alte, ehrliche und tadellose Gewerbebetriebe, denen durch Material- und Techniksurrogate der Verdienst geschmälert, ja zum Teil ganz geraubt werden soll? Und dennoch — und das ist eben das Charakteristische nicht so sehr für den Autor als vielmehr für unsere Zeit — darf dem Verfasser wegen dieser seiner Behandlung aktueller Fragen nicht der leiseste persönliche Vorwurf gemacht werden; er kodifiziert ja einfach nur dasselbe, was Tausende vor aller Welt ebenfalls ohne die allergeringste Verunglimpfung praktisch betätigen und damit ein hübsches Stück Geld verdienen. — Vor anderthalb Jahrhunderten wäre es aber den Surrogaterzeugern und ihren Ratgebern nicht so gut gegangen. Man nehme nur das zu Leipzig 1720 verlegte „Kurz eingerichtete Betrugs-Lexikon“ des Koburger Rates und Amtmanns G. P. Hönn zur Hand, das auch vor den Sünden betrügerischer Staatsbeamter und Offiziere nicht halt macht, somit „Betrügereyen“ in Gewerbe und Handel erst recht eingehend zerfasert und die „darwider mehrentheils



Abb. 1. Paul Neuenborn-München: Parodistische Nudlmayer-Einrichtung; 1908.

dienenden guten Mittel“ der Diagnose und Prophylaxis nach bestem Wissen aufzählt. Und dann urteile man streng sachlich, mit vollständiger Hinweglassung aller persönlichen Momente, ob die Zeit, die das eine Buch, oder die Zeit, die das andere Buch gebar, ethisch und ästhetisch höher steht.

Und wie wenig Kunstanstalten gab es einst, wie viele Kunst- und Geschmacks-Erziehungsanstalten gibt es heute! Das gibt zu denken. Nicht gegen solche Institute überhaupt darf man sich wenden, denn ohne diese wäre offenbar die Geschmacksverwilderung unserer Tage noch mehr verbreitet. Aber eine Frage darf man wohl aufwerfen: Genügen unsere allmählich etwas starr werdenden Kunstpädagogien aller Art den modernen Bedürfnissen? Müssen nicht auch unsere Anstalten dem allgemeinen Fortschritt folgen und an Ausgestaltungen denken, die den viel komplizierteren Verhältnissen unserer Tage entsprechend Rechnung tragen?

Will man den Ungeschmack wirksam bekämpfen, muß man sich erst die Mühe geben, den Ungeschmack näher zu studieren. An Objekten ist allerdings kein Mangel, aber man muß sie zusammenfassen, um das überall zerstreute Material überblicken und ordnen zu können. Deshalb habe ich schon längst[1]) auf die Notwendigkeit hingewiesen, daß sich unsere Kunstgewerbemuseen mit den Geschmacksentgleisungen ebenfalls beschäftigen und besondere Kabinette für solcherlei Erzeugnisse einrichten mögen. Der Ruf verhallte damals, ohne praktische Verwirklichung gefunden zu haben. Nachträglich erfuhr ich,

[1]) „Kunstwart“, 12. Sept. 1899; S. 398 ff.

daß bereits vorher das Bedürfnis nach einer solchen Schreckenskammer zum Ausdrucke gekommen war: In London, das ja auch mit der Gründung des South-Kensington-Museums das erste leuchtende Vorbild für ein Kunstgewerbemuseum geschaffen, wurde im „Museum of Manufactures" im Marlborough-House bereits 1852 eine besondere Abteilung von 84 Gegenständen als „Schreckenskammer" zusammengefaßt, die jedoch bald wieder aufgelassen, zumal sich zahlreiche Fabrikanten geschmackloser Erzeugnisse geschädigt fühlten und die damalige englische Regierung so schwach war, ihnen nachzugeben, da sie den Wert höherer Gesichtspunkte der Geschmackspädagogik noch nicht zu würdigen wußte. Die Berichte über die damalige Veranstaltung [1]) geben uns heute leider nur eine unzulängliche Vorstellung dieses ersten Versuches, statt mit dem Gebot, auch mit dem Verbot zu arbeiten. So viel steht aber fest, daß es sich mehr um eine willkürliche Sammlung von geschmacklosen oder damals für geschmacklos gehaltenen Objekten des Kunsthandwerks und der Großindustrie handelte, ohne daß jemand darangegangen wäre, in das Chaos Ordnung zu bringen, die zahllosen Geschmacklosigkeiten nach irgendwelchen Gesichtspunkten zu klassifizieren.

Die Londoner Schreckenskammer des Jahres 1852 muß also ungefähr ähnlich ausgesehen haben wie die zwerchfellerschütternde Wohnungseinrichtung des Herrn Crysostemos Nudlmayr im Vergnügungspark der Münchner Ausstellung 1908 (Abb. 1), die Paul Neuenborn als lustige Opposition des kritiklosen Durchschnittes den künstlerischen Innenräumen eines Riemerschmid, Niemeyer und anderen ulkig gegenüberstellte. Aber wie viele Ausstellungsbesucher haben den köstlichen Humor in den verkehrt geklebten Tapeten, in den Jugendstilrasereien, in den fürchterlichen Hochzeitsgeschenken oder in den Gartengnomen gar nicht einmal herausgefunden! Trotzdem ist solchen Scherzen — auf der Breslauer Festwiese soll zwei Jahre später etwas Ähnliches wiederholt worden sein — eine gewisse erzieherische Wirkung keineswegs abzusprechen, denn durch ein Lachkabinett kann man ebenso wirken wie durch eine Folterkammer; mehr als eine Portion gesunden Humors war jedoch dabei nicht einmal beabsichtigt.

Handelt es sich aber um ernstliche, kunsterzieherische Arbeit, so wird man jedenfalls die Geschmacklosigkeiten aller Art nicht nur zusammenzutragen haben, sondern nach gewissen einheitlichen, möglichst einleuchtenden Grundsätzen zu systematisieren haben. Eine nur allgemeine Einteilung etwa nach der Art der Kreise, auf die man einzuwirken trachtet, in „Kitsch erster bis dritter Klasse", genügt keinesfalls. So verlockend es wäre, ganz rohe Entgleisungen von solchen zu trennen, die erst der ästhetisch bereits Kultiviertere empfindet, kann man doch eine wirklich nachhaltige Wirkung, eine selbständige geistige Mitarbeit des Besuchers, der über die Anregungen nachdenkt, nur dann erwarten, wenn auch der Grund angegeben wird, weshalb man dies oder jenes Objekt für ästhetisch verfehlt hält.

Darum habe ich der Abteilung der Geschmacksverirrungen im Kgl. Landesgewerbemuseum zu Stuttgart, die am 11. Februar 1909 eröffnet und seither beständig bereichert wurde, ein ausgeführtes dreiteiliges System zugrunde gelegt,

---

[1]) Vgl. darüber The Ist Annual Report of the Department of Practical Art, p. 33. section 70. — Catalogue of the Articles of Ornamental Art in the Department of Practical Art. Second Edition, 1852. — Charles Dickens: Household Words, N. 141 vom 4. Dezember 1852. — Sir Henry Cole: Fifty Years of Public Work, I, p. 285 (London 1884).

dem wir auch hier im allgemeinen folgen wollen; es stehen da einander gegenüber die Verfehlungen gegen das Material, gegen die Konstruktion (und Technik) und gegen den Schmuck. Nur zum Teile fallen, wie wir später sehen werden, diese Forderungen der richtigen Materialwahl und -behandlung mit ethischen, der entsprechenden Konstruktion mit logischen und des passenden Schmucks mit (im engeren Wortsinne) ästhetischen Forderungen zusammen. Wenn wir alle die zahllosen schweren Verbrechen und auch leichten Vergehen gegen den guten Geschmack, die in den drei Richtungen vorzukommen pflegen, eingehend studiert haben werden, wird es uns verhältnismäßig leicht werden, manchen Klippen auszuweichen und den labilen Geschmacksurteilen ein festeres Rückgrat zu geben.

I. Materialfragen

Von den zahllosen organischen oder anorganischen Rohstoffen, die uns die drei Naturreiche bieten, wie von den vielen sekundären Stoffen, die uns eine hochentwickelte Technik im Laufe der Jahrhunderte und ganz besonders in der neuesten Zeit auf mechanischem, chemischem oder elektrischem Wege zu gewinnen lehrte, ließen sich theoretisch die meisten irgendwie weiter bearbeiten. Dennoch ist dies praktisch aber nur bei einem Bruchteil wirklich der Fall. Das Handwerk wie besonders das Kunsthandwerk kann nur jene Stoffe brauchen, bei denen die Beschaffung und Behandlungsfähigkeit im richtigen Verhältnis zur Dauerhaftigkeit und zur erzielten Wirkung steht. Man wird auch seltene Materiale wie auch solche, die dem Werkzeug den größten Widerstand entgegenstellen, keineswegs umgehen, wenn Kosten und Mühen reichlich durch ein Endresultat aufgewogen werden, dessen Vorzüge bleibender Natur sind.

Ob ein Grundstoff von Haus aus teuer oder wohlfeil ist, das ist für die Ästhetik eine ziemlich unwesentliche Frage, da man zum Beispiel ein Stückchen Holz oder Eisen durch künstlerischen Schnitt so veredeln kann, daß der Wert, und zwar auch der prosaische Marktwert, den Preis eines gleichgroßen Goldstückchens wesentlich übersteigt. Es gibt unter den verwendbaren Stoffen keine echten oder unechten, nur muß ein jeder seinem Wesen nach zu erkennen sein. Warum sollte in einem Halsschmuck neben den kostbarsten Steinen nicht auch ein Stückchen Horn oder Perlmutter Verwendung finden dürfen, wenn die künstlerische Intention eines Lalique dadurch gerade gut zum Ausdruck kommen kann? Ist etwa das Silber, das man zum Schutze gegen die Atmosphärilien erst vergolden muß (oder, wenn es nur Schausilber ist, neuerdings auch zaponieren kann), echt, obwohl es im Volksmund, allerdings nicht vom Chemiker, als Edelmetall bezeichnet wird? Warum soll Eisen „niemals als künstlerischer Baustoff gelten können“[1], obwohl es seinen Befähigungsnachweis[2] meines Erachtens bereits erbracht hat? Wenn Peter Behrens[3] nicht nur sagt, das Eisen „entbehre des voluminösen Charakters des Steines“, sondern auch, es „biete Festigkeit ohne Machtwirkung; es entmaterialisiert in gewissem Sinne“, so steht er doch wohl zu sehr unter dem Eindruck bisheriger Gewohnheit; hat er doch selbst schon das Eisen nicht nur zu festen, sondern auch zu mächtigen Wirkungen herangezogen. Dagegen hat derselbe Künstler die Achillesferse unserer Eisen-

---

[1]) J. A. Lux, Geschmack im Alltag, S. 360. Der einzige, wirklich große Nachteil ist die Bedenklichkeit unverhüllter Eisenkonstruktionen in Feuersgefahren.

[2]) Vgl. Alfred Gotthold Meyer, Eisenbauten, ihre Geschichte und Ästhetik. Eßlingen 1907.

[3]) P. Behrens, Berliner Vortrag, mitgeteilt in der Zeitschrift „Werkkunst“ vom 14. Mai 1911, S. 132 ff.

konstruktionen sehr richtig erkannt, wenn er behauptet, „das Ungeordnete, das Chaotische, das reine Eisenkonstruktionsbauten so oft aufweisen, liegt zumeist in der Ungleichheit der Winkel. Ihr muß man nach Möglichkeit abzuhelfen suchen". Nun wohl, beseitigen wir dieses störende Moment, und freuen wir uns dann über die kühnen Möglichkeiten, die uns dieses Material eröffnet. Selbst der 1840 von Schinkel empfohlene, bald sehr verbreitete Zinkguß mag in bescheidenen Grenzen wieder geduldet werden, wenn er Besserung verspricht und nicht mehr der Surrogatwirtschaft Vorschub leistet.

„Surrogate an sich gibt es nicht," sagt Theodor Fischer auf dem Berliner Werkbundtag 1910, „erst die falsche Formengebung macht einen Stoff zum Surrogat." Da aber diese falsche Formengebung mit tödlicher Sicherheit bei jedem neuen Stoffe auftritt, müssen wir wenigstens so lange von Surrogaten weiter reden, als das „Kindheitsstadium" noch nicht überwunden ist. Beton, der sich wie ein behauener Werkstein präsentiert, oder Eternit, der Schiefer oder gar Dachziegel imitiert, haben aber die Kinderschuhe noch nicht ausgewachsen.

R. Schaukal[1]) sagt: „Es gibt — Zelluloidfabriken! Bedarf es noch anderer Belege für den Tiefstand unserer Entwicklung?" Demgegenüber erlaube ich mir die höfliche Frage: Warum soll es keine Zelluloidfabriken geben? Zelluloid ist ein sehr schönes, auch kunstgewerblich verwendbares Material, das noch brauchbarer werden wird, wenn man die Feuergefährlichkeit ganz auszuschließen vermögen wird. Daß es bisher leider mehr Ärger als Freude auszulösen imstande war, ist allerdings richtig, denn es hat sich fast ausschließlich auf die Elfenbeinimitation geworfen, ja sogar die Ringzeichnung der Elfenbeinstruktur nachzuahmen verstanden. Das ist eine gewaltige Versündigung gegen den guten Geschmack; aber diese läßt sich ja beseitigen, und je früher dies endgültig geschehen sein wird, um so früher wird man auch einsehen, daß man aus diesem Material, das nicht auf die Dimensionen des Elefantenzahnes angewiesen ist, viele gute Gegenstände herstellen kann, die den Stoßseufzer von Schaukal Lügen strafen werden.

Ähnlich verhält es sich mit zahlreichen anderen neuen Stoffen, die an sich nicht nur ins Handwerk, sondern auch ins Kunsthandwerk sehr gut eingeführt werden können, wie Kautschuk, Aluminium, Linoleüm, Torgament, Galalith u. dgl. Wenn dies bisher nur bis zu einem gewissen Grade geschah, brauchen wir doch die Zuversicht auf baldige Besserung nicht aufzugeben. Der industrielle Chemiker, dem eine neue Erfindung dieser Art gelingt, kann nicht gleich die ganze Verwendungsfähigkeit in den verschiedensten Zweigen überblicken; er weiß lediglich, daß der neue Stoff sich nur durchsetzen kann, wenn er einen oder mehrere alte Stoffe aus ihren bisherigen Positionen verdrängt. Da er im offenen Kampf einer wohlorganisierten, gut fundierten Opposition zu begegnen fürchtet, versucht er seinen neuen Stoff zunächst in erborgtem Gewand in die Praxis einzuschmuggeln und wählt dazu das unauffälligste Gewand, nämlich jenes, das seine alten Gegner selbst tragen. So entsteht jedesmal eine sehr unerfreuliche Erstlingsperiode mit allerhand Kinderkrankheiten, die erst allmählich und langsam überwunden werden, wenn die verdrängten alten Industrien im

[1]) Schaukal, Vom Geschmack, S. 175.

Kampfe ums Dasein durch ihre Anwälte der Welt die Augen über die Fehler der neuen Konkurrenz geöffnet haben. Dann erst pflegt der Künstler zu Rate gezogen zu werden, dem seine Aufgabe für den Fall, daß der neue Stoff tatsächlich kunstgewerblich brauchbare Eigenschaften aufweist, auch meist gelingen wird. Hätte der Erfinder oder Patentinhaber einen tüchtigen Künstler schon als Geburtshelfer zu Rate gezogen, so wäre das Stadium der Kinderkrankheiten wohl ganz vermieden worden.

Manche neue Materiale sind übrigens nur Variationen der alten, deren Behandlungsgrenzen längst bekannt sind. Das selengefärbte „Granatglas“ wie das fluoreszierende Glas sind Errungenschaften der letzten Zeit, unterliegen jedoch keinen anderen Gesetzen als die anderen Farbengläser; selbst für das vor nahezu hundert Jahren auftretende Hyalit- und Lithyalinglas, das den ästhetischen Übergang zum natürlichen Gestein darstellt, waren keine neuen Forderungen aufzustellen.

Zahlreiche Stoffe werden sich für die künstlerische oder kunstgewerbliche Verarbeitung nie recht eignen, so oft dies auch schon versucht worden ist, namentlich solche, deren Bearbeitungsweise ungewöhnliche Schwierigkeiten bereitet oder deren Dauerhaftigkeit doch zu viel zu wünschen übrigläßt. Zu der ersten Gruppe zählt das sonst so herrliche Platin, das leider, auch wenn es billiger wäre, das Silber nie wird verdrängen können, zu der zweiten Gruppe der Gips, dessen kalte, kreidige Oberfläche ja überdies sogar abfärbt. Als Hilfsmaterial, besonders für den Guß unentbehrlich und geradezu unbezahlbar, als Studienmaterial für wissenschaftliche Arbeiten auf dem Gebiet der Plastik von der allergrößten Wichtigkeit, aber als Material fertiger Kunstobjekte ist Gips ungeeignet, und zwar nicht nur selbstverständlich für freistehende Figuren wie jenes aus vergoldetem Gips gemachte Reiterstandbild des Herzogs Karl, das mitten auf dem Rasenplatz im Park des Schlosses Solitude stand, jedoch diesen Herzog nicht überlebte. Plafondstukkaturen und Auftragarbeiten in solcher Höhe, die kein Arm und kein Möbelstück erreicht, mögen noch hingehen, da hier die Gefahr einer Beschädigung nur gering und selten ist, und der Staub, der jeden Gipsgegenstand allzu rasch ganz unansehnlich macht, gewisse Licht- und Schattenwirkungen verstärkt und nur alle heiligen Zeiten einmal entfernt zu werden braucht. Wenn aber ein Kopf der Venus von Milo oder die sogenannte Klytia in Gips auf einer Säule im „Salon“ paradiert, können wir, selbst falls Nase oder Ohren noch nicht abgeschlagen sein sollten (bei der nächsten Übersiedlung wird dies mit tödlicher Sicherheit besorgt werden!), doch die ganze Erbärmlichkeit der kreidigen Epidermis, die wir zu berühren uns scheuen würden, aus nächster Nähe „genießen“. Und wenn ein Herr Professor an seinem Praxitelischen Hermeskopf, der in Gips auf dem Bücherspind steht, Freude hat, dann ist diese Freude wissenschaftlicher, nicht künstlerischer Art; da wir doch annehmen müssen, daß er Marmor- und Gipsoberfläche zu unterscheiden vermag, setzt er sich bewußt über alle illusionsstörenden Momente hinweg und freut sich nur der möglichst getreuen Nachbildung eines verehrten Originals, wie ihm auch eine danebenhängende Photographie etwa des römischen Forums als möglichst zuverläßlicher Erinnerungsbehelf lieb und wert ist; und die Photographie ist doch ebensowenig ein Kunstwerk wie in der dritten Dimension ein Gipsabguß.

Wie ästhetisch fein veranlagte Persönlichkeiten empfinden, hat schon Goethe ausgesprochen; er findet „Apoll von Belvedere im Urbilde so grenzenlos erfreulich, denn der höchste Hauch des lebendigen, jünglingsfreien, ewig jungen Wesens verschwindet gleich im besten Gipsabguß"; und an einer anderen Stelle sagt er, „der Gips sieht immer kreidenhaft und tot aus". Und trotzdem hatte Goethe in seinem Hause verschiedene Gipsabgüsse (darunter den riesigen Junokopf), wie er eben auch Muscheln, Steinkristalle und zahllose andere Gegenstände besaß, die ihm ein — wenn auch nicht ästhetisches — Vergnügen bereiteten. — Wenn aber jemand, um das „kreidenhafte" Aussehen von Gips zu „verbessern", Farben- und Lackanstriche oder Bronzierungen in Anwendung bringt, dann betritt er das Gebiet der Täuschungsversuche, über deren Verderblichkeit später zu reden sein wird; Konrad Lange nennt dergleichen mit Recht „Versündigungen am heiligen Geist der Kunst".

Aus der verhältnismäßig bescheidenen Liste jener Materiale, die sich im Laufe der Zeiten als für kunstgewerbliche Zwecke am besten verwendbar herausstellten, somit auch weitaus am häufigsten zur Verarbeitung gelangten, stehen uns heute überall fast sämtliche Stoffe zur Verfügung. Früher, als man noch keine Ahnung von der modernen Ausdehnung des Handelsverkehrs und der Leichtigkeit der Transportverhältnisse haben konnte, war man vielfach in Kunst und Kunsthandwerk auf das landes- und ortsübliche Material angewiesen, wie im Süden auf den Marmor, im Norden auf Eichenholz und Bernstein, im Osten auf Seide usw. Derartige Beschränkungen, die vielfach in den Schöpfungen der betreffenden Gegenden zum deutlichen Ausdruck kamen, sind heutzutage längst gefallen. Dennoch wird man historisch gewordene Traditionen, die sich in bestimmten Gauen an die Verarbeitung ortsüblicher Rohstoffe knüpfen, wie etwa bei der Steinzeugindustrie im Westerwald oder bei der italienischen Olivenholzschnitzerei, schon aus volkswirtschaftlichen Gründen möglichst lange zu halten trachten.

Die Wahl des geeigneten Materials für einen bestimmten Zweck sollte oft sorgfältiger getroffen und nicht dem Zufalle überlassen werden, wie dies leider vielfach geschieht. Der entwerfende Künstler denkt ja in jedem Stoffe anders; ihm schwebt die verschiedene Art der Bearbeitung im Geiste vor, er weiß, daß Modellieren, Schnitzen und Meißeln himmelweit verschiedene Materiale und Werkzeuge zur Voraussetzung haben und wird, selbst wenn er auf mehreren technischen Gebieten gleichmäßig zu Hause ist, den Ton, das Holz oder den Stein streng auseinanderhalten, um seinem Werk die ihm gebührende Materialsprache auch nach der Vollendung zu wahren[1]. Selbst im Gipsabguß soll bei tadellosen Schöpfungen erkenntlich bleiben, ob das Original gegossen, geschnitzt oder gemeißelt ist. Deshalb ist es auch verwerflich, ein Marmororiginal in Bronze nachzubilden oder umgekehrt. Selbst wenn zwei Stoffe in besonderen Fällen eine fast gleiche technische Verarbeitung zulassen wie etwa beim Guß verschiedener Metalle oder der Porzellanmasse für Figürchen, wird sich der Künstler vorerst genau über die differenzierenden Wirkungen der Färbung und des Oberflächenglanzes Rechenschaft ablegen, da das gleiche Modell in Silber,

[1]) Selbstverständliche Ausnahmen bilden nachträgliche Versteinerungen des Holzes, wie etwa bei dem altägyptischen Nilpferd aus der ersten Dynastie in der Sammlung des Professors von Bissing in München.

Messing, Zinn, Eisen, Biskuitporzellan, Glasurporzellan usw. vollständig anders aussieht

Dies hat allerdings zur Voraussetzung, daß der entwerfende Künstler nicht irgendwo in nebelhaften Regionen schwebt und mit weltfremden Idealskizzen Gewerbe und Industrie „beglücken" will. Wer das Material, für das er einen Entwurf liefert, nicht in allen seinen Eigenschaften und Verarbeitungsmöglichkeiten aus eigener praktischer Anschauung ganz genau kennt, kommt als Kunstgewerbler überhaupt nicht in Betracht, so interessant seine Reißbrettstudien auch sonst sein mögen. Wie viele mühsame Arbeiten sind auf diese Weise nur wertloses Zeichenpapier geworden und geblieben! Industrien, die nicht in großen Städten, sondern vielfach in entlegeneren Tälern ihren Sitz haben wie etwa die Glasindustrie, muß man dort aufsuchen; da dies aber vielen zu unbequem ist, wird man es leicht begreifen, warum gerade für das Glasmaterial so wenig wirklich brauchbare selbständige Künstlerentwürfe gemacht worden sind.

Der „hohe" Künstler hat im allgemeinen für „niedrige" kunstgewerbliche Materialfragen nicht übermäßig viel Verständnis und Interesse. Wenn Böcklin — auf seinem Gemälde der Schack-Galerie Nr. 17 — eine griechische Terrakottavase innen weiß malt, so werden wir seine Keramikkenntnisse nicht sonderlich bewundern. Leider steht ein solcher Fall nicht vereinzelt da, aber während Böcklin auch in den Tagen materieller Not nie für das Kunsthandwerk tätig war, glauben manche seiner Kollegen das Handwerk „retten" zu können, ohne sich gründliche Materialkenntnisse erworben zu haben; sie mögen sich nicht über wohlverdiente Zurückweisungen beklagen! Besonders häufig ist ein bestimmtes Material das zunächst Gegebene — wie bei den berufsmäßigen industriellen Musterzeichnern —, und danach ist der herzustellende Gegenstand zu wählen. Dieser, dem früheren entgegengesetzte Fall verleitet selbstverständlich gerne dazu, dem vertrauten Material doch viel zu viel zuzumuten und die natürlichen Grenzen nicht zu beachten und sich auf Kosten verwandter Stoffgruppen Grenzregulierungen und -verschiebungen zuschulden kommen zu lassen, über die wir später zu verhandeln haben werden. Der gute Geschmack hat dafür zu sorgen, daß der widerrechtlich entfernte Grenzstein wieder an seine alte Stelle gesetzt werde.

Jeder Kunstgewerbler hat das begreifliche Streben, ja geradezu die Pflicht, die ganze Schönheit, die jedem Material eigen ist, aus diesem herauszulocken und in das günstigste Licht zu rücken. Gerade unsere Zeit, die so manche halb verborgene Materialschönheit hervorzuzaubern verstand, betont diese Forderung besonders stark. So erfreulich diese Tendenz ohne Zweifel ist, mögen wir eines nicht übersehen: Ebenso unrecht wie jene, die die Materialfragen als gar nicht künstlerisch aus der Diskussion entfernt sehen wollen und nur von oben herab behandeln, haben auch die anderen, für die das Kunstgewerbe bei den Materialfragen nicht nur anfängt, sondern fast auch schon aufhört. Auch das herrlichste Material darf uns nicht so weit bestechen und blenden, daß wir vielleicht gar nicht merken, daß andere, höhere ästhetische Vorzüge vielleicht — gar nicht vorhanden sind. Schade um ein kostbares Material, das über künstlerische Gedankenarmut hinweghelfen soll! — Wir werden im folgenden die wichtigsten Mißstände, soweit sie sich auf das Material beziehen, einzeln zu untersuchen haben.

Schlechtes und verdorbenes Material

Die Klagen über schlechtes Material sind allgemein und zum Teile wirklich begründet. Wenn R. Schaukal in seiner bilderreichen Art die modernen Zinshäuser „aus schlechtem Material errichtete Schandsäulen des kulturmörderischen Parvenütums“ nennt, so trifft er damit eine gewisse Bauspekulationsgruppe hart, aber nicht ungerecht. Der Bauunternehmer verlangt die denkbar billigste Arbeit, weshalb die Professionisten, die einander im Submissionswesen oft unter die Grenzen der Anständigkeit unterbieten, um überhaupt noch einen Nutzen zu haben, nicht nur zur schleuderhaftesten Ausführung, sondern auch zum geringsten und billigsten Material greifen müssen. Aber nicht nur im Baugewerbe, auch in den anderen handwerklichen Betrieben und noch viel mehr in der Großindustrie hat der moderne Konkurrenzkampf eine Richtung genommen, die nur das billigste, daher gewiß nicht immer einwandfreie Material bevorzugt. Der Geprellte ist natürlich stets der Käufer.



Abb. 2. Bergkristallschale, Freiburg, 1633 (Verdeckte Risse)
Stuttgart, Altertümersammlung

Wer sich vor Übervorteilung schützen will, dann allerdings auch die zeit- und landesüblichen Preise anlegen muß, prüfe zunächst die Rohstoffe, aus denen ein Gegenstand hergestellt ist, ob sie einerseits von Haus aus gesund sind, andererseits nicht etwa während der Bearbeitung einen Fehler erhalten haben, und lasse sich diesbezüglich beraten oder entsprechende Bürgschaften geben. Fachmännische Unterweisungen sind mitunter unerläßlich, denn wie viele wissen überhaupt nicht, daß es zum Beispiel zersetzende Glaskrankheiten [1]) gibt,

[1]) Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums XXI (1903), S. 104ff.

die, zum Unterschiede von der erst durch unzweckmäßige Behandlung, besonders Kälte, hervorgerufenen Zinnpest, konstitutioneller Natur sind und die chemisch schlecht zusammengesetzten Gläser auf alle Fälle ebenso dem allmählichen Untergange weihen, wie in der Malerei viele Gemälde Makarts durch übermäßige Asphaltverwendung ihren Farbenzauber bald eingebüßt haben oder manche Bilder von Adolf Menzel, Knaus u. a. infolge der Verwendung eines schlechten Sandorakfirnisses als Malmittels heute schon von zahllosen Sprüngen durchfurcht sind.

Von Haus aus schlecht ist nicht nur astreiches Holz oder schlecht legiertes Metall, z. B. bei einigen neuen Bronzedenkmälern, sondern alle giftha1tigen Stoffe, wie Bleiglasuren bei Gebrauchstöpfergeschirren oder Tapeten mit Giftfarben. Gegen Giftstoffe schützen uns allerdings meist schon die Gesetzgebungen der hauptsächlichsten Kulturstaaten, die die betreffenden Industrien in dieser Beziehung auch durch die Gewerbeinspektionen überwachen. Wenn trotzdem ab und zu ein etwa durch grüne Tapeten verursachter Todesfall oder ein ähnliches Unglück die Runde durch die Tagesblätter macht, pflegt es sich nachträglich als ein Märchen herauszustellen. Unsere Behörden scheinen sogar in ihrer sanitären Wachsamkeit eher zu weit zu gehen, wenn zum Beispiel kürzlich die „Münchner Medizinische Wochenschrift" eine große Liste von krankmachenden tropischen Holzarten veröffentlichte, die ätherische Öle bzw. Alkaloide enthalten, die Haut und Schleimhäute angreifen, Herzklopfen, Kopfschmerzen und Atembeschwerden verursachen sollen. Es wäre geradezu bedauerlich, wenn uns die ohnehin nur bescheidene Verwendung von afrikanischem Buchsbaum, Borneo-Rosenholz, indischem Satinholz, Teakholz, Ebenholz, ja selbst von Mahagoni- und Olivenholz verwehrt oder auch nur erschwert werden sollte.

Auch während der Verarbeitung wird ein großer Teil der Erzeugnisse durch Fehler entwertet, die namentlich in jungen oder weniger rationell arbeitenden Betrieben nicht selten sind, aber durch unangenehme Zufälle auch einer Firma von Ruf widerfahren können. Wenn solche verdorbene Waren als „Ausschuß" — womöglich, wie beim alten Meißner Porzellan, durch ein unverlöschliches besonderes Zeichen erkenntlich — billig abgestoßen werden, kann sich der Käufer nicht beschweren. Bedenklich dagegen ist es, ja oft geradezu Betrug, wenn der Erzeuger den so entstehenden Verlust nicht tragen, sondern auf die Kundschaft überwälzen will, indem er den Ausschuß erst verschiedenen Manipulationen unterwirft, die die Fehler, die sich nicht beseitigen lassen, verdeckt und versteckt, damit sie nicht schon vor dem Verkaufe entdeckt werden oder damit sie kleiner erscheinen, als sie sind. Hier liefert uns namentlich die Keramik zahllose Beispiele. Wie viele Brände — nicht nur in alten Zeiten, wo dergleichen fast die Regel bildete — sind schon ganz oder zum Teile



Abb. 3. Alt-Japanisches Teekümmchen mit vergoldeten Sprüngen
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

verunglückt; verzogene Formen und Brandrisse, rauchige, fleckige oder blasige Glasuren, ausgebrannte Farben, gesprungene Kapseln, deren ganzer Inhalt vollständig verdarb, dann wieder die zahllosen, nach japanischem Vorbilde in den letzten Jahrzehnten bei uns so beliebten Überlaufglasuren und ähnliche Zufallskünste, bei denen oft eine kleine Temperaturungleichmäßigkeit ganz unbeabsichtigte Reduktionserscheinungen im Gefolge hatte und alle Hoffnungen des ganzen Brandes vernichtete, all das ist gewiß zur Genüge bekannt. Ganze Berge von Tonwaren aller Art sind noch heute, wenn auch in ungleich geringerer Weise als im achtzehnten Jahrhundert, nichts anderes als Schutthaufen. Aber was nur halbwegs zu retten ist, wird auf jede mögliche Art herausgeputzt, um es irgendwie verkaufsfähig zu machen; am beliebtesten sind ablenkende oder verhüllende Montierungen oder die deckende Malerei; fast alle die sogenannten „Streublümchen" oder wie zufällig hingesetzte Insekten verdecken beim ältesten Porzellan Glasurfehler[1]), wie man ja schon beim Bergkristall die unvermeidlichen Schlieren im Gestein durch den Schmuck zu verkleiden trachtet (Abb. 2).

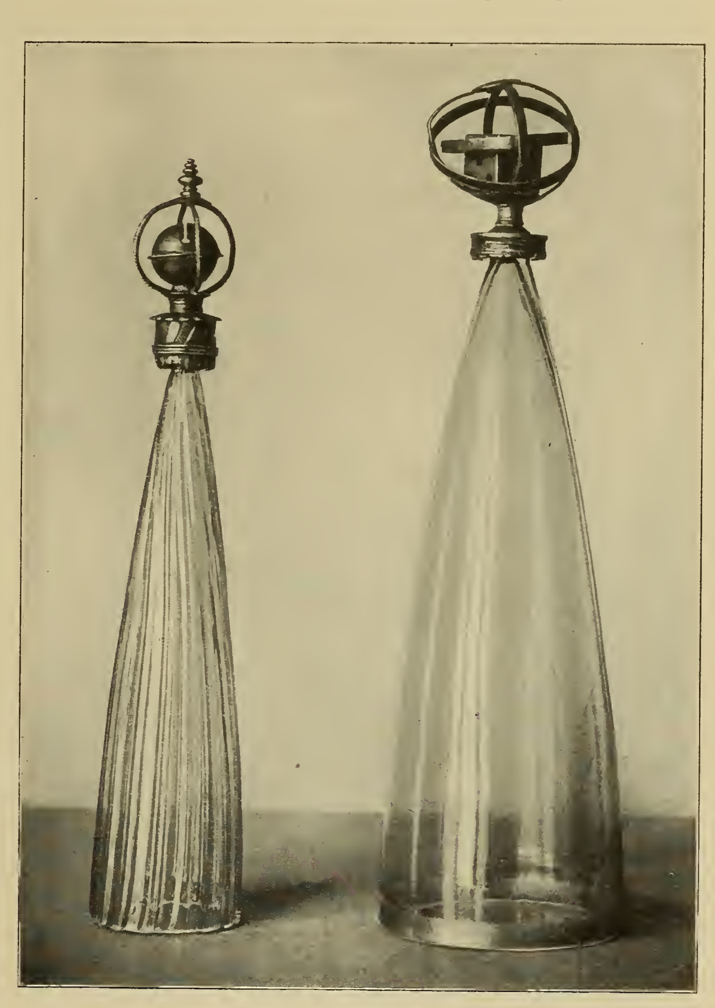


Abb. 4. Schellen-Pokale
Berlin, Sammlung Mühsam

Um die vielen Qualitätsgebrechen oder Schönheitsfehler des Materials, die ursprünglich vorhanden waren oder später hinzutraten, zu paralysieren, haben

[1]) Vgl. „Corriger la fortune" in den „Mitteilungen des Württembergischen Kunstgewerbevereins". Stuttgart 1907.

zahlreiche Reparaturkünstler in allen Techniken mitunter staunenswerte Fertigkeiten an den Tag gelegt, die das gewöhnliche Kitten, Leimen, Löten, Stopfen, Übermalen u. dgl. bedeutend überbieten. Wenn es sich um die Erhaltung oder Wiederherstellung wertvoller Altertümer handelt, wird man gewiß alle diese Bestrebungen mit Interesse verfolgen, obwohl man in der Forderung nie so weit gehen wird, daß jede Beschädigung eines Objektes ganz unkenntlich gemacht werden soll. Wie himmelweit steht ein Japaner, der die Bruchstellen eines alten, ihm besonders wertvollen Teekümmchens (Abb. 3) für jedermann sichtbar mit Gold herauskehrt, über einem Winkelschreiner, der ein großes Astloch in einer Schrankfüllung füllt und überlackiert. Einen wertvollen alten Glaspokal, dem die Fußplatte abgebrochen wurde, durch kostbare Silbermontierung in einen Mühlen- oder Schellenpokal (Abb. 4) zu verwandeln, haben schon die Alten verstanden; aber aus einem letzten, unscheinbaren Rest eines alten Gobelins durch Neuergänzung eine Verdure von einigen Quadratmetern zu machen, das ist gewiß mindestens kühn, und das Ganze als alt und im Material tadellos zu verkaufen, ist Schwindel. So arg wie auf dem Antiquitätenmarkt kann es allerdings beim modernen Kunsthandwerk nicht werden, da ja hier die Preise für die Reparaturen nur bescheiden bleiben müssen. Trotzdem ist bei teueren Objekten eine gewisse Vorsicht nicht ganz überflüssig.


Abb 5. Modernes Wiener Glas mit archaisierenden Blasen
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

Daß die Erzeuger und namentlich die Zwischenhändler Verluste möglichst hintanzuhalten suchen, wird man begreiflich finden; solange weder der eine noch der andere betrügerisch vorgeht, wird dagegen nichts zu machen sein. Schon wirtschaftliche Gründe sprechen dafür, Material, das nur irgendwie noch brauchbar ist, nicht gänzlich zu vernichten. Vollständig einwandfrei ist die Verwendung von schlechtem und fehlerhaftem Material bis zu einer gewissen Grenze zu Lehr- und Versuchszwecken, und zwar in den Anfangsstadien des Unterrichtes. Angehenden Lehrlingen, die noch kein Werkzeug zu handhaben wissen, schönes und teueres Rohmaterial für ihre primitivsten Versuche auszuliefern, wäre eine Verschwendung; auch an weniger guten Rohstoffen oder Abfällen mag ein Junge die Handhabung einzelner Instrumente erproben.

Aber manche Materialfehler lassen sich auch von einer geschickten Hand ohne unlautere Praktiken in Materialvorzüge verwandeln. So bilden etwa bei der Zirbelkiefer die dicht beieinander stehenden dunkeln Äste auf dem übrigen



Zirbelkieferzimmer aus dem Judenhof von Goldegg 1606
Salzburg, Museum Carolino-Augusteum



helleren Holzton ein belebendes Muster, das sich dekorativ bei großen Schränken oder ganzen Vertäfelungen recht gut verwenden läßt. Als Beispiel sei das reizende Renaissancezimmer von 1606 aus dem Judenhof von Goldegg im Salzburger Museum Carolino-Augusteum (Tafel I) angeführt, bei dem die schwarzen Tupfen sogar noch künstlich übertrieben wurden, oder aus unseren Tagen ein großer Zirbelholzschrank von Riemerschmid [1]).

Merkwürdigerweise wird aber auch von Haus aus gutes Material absichtlich verdorben, und zwar nicht nur gänzlich vernichtet, wie etwa die obligate Champagnerflasche bei Schiffstaufen, sondern sozusagen denaturiert, wie man dies beim Brennspiritus oder bei der Eosingerste macht, ohne daß hier jedoch steuertechnische Handhaben dafür vorhanden wären. So hat Vogt in Sèvres in der jüngsten Zeit die „Pate tendre", das altfranzösische Weichporzellan, wieder einzuführen getrachtet, obwohl wir doch gewiß froh sein können, nun überall gutes, kaolinhaltiges Hartporzellan erzeugen zu können. Desgleichen haben viele Glashütten, die ganz tadelloses Glasmaterial herzustellen verstehen, absichtlich schlecht entfärbtes, blasiges Glas, wie das „Waldglas" des Mittelalters oder der Renaissance, fabriziert, um aus der „altdeutschen" Mode Nutzen zu ziehen und den Emailmalern für allerhand Fälscherkünste das entsprechende Rohmaterial zu verschaffen. Ein derartiges bewußtes Zurückschrauben der technologischen Entwicklung ist unter allen Umständen, namentlich aber wenn betrügerische Absichten damit verbunden sind, zu tadeln; aber auch bei harmlosen, keine alten Originale kopierenden Stücken sind solche Archaismen unerfreulich (Abb. 5). Wir sollen froh sein, daß es uns jahrhundertelange Traditionen und gewaltige technische Fortschritte der



Abb. 6. Straußenei mit Porzellanfuß
Dresden, Grünes Gewölbe

[1]) Abbildung in „Dekorative Kunst" V (1900), S. 76.

Neuzeit gestatten, viele Materialfehler, die in früheren Zeiten zu den Selbstverständlichkeiten zählten, zu vermeiden.

Nur in einem Falle braucht man sich nicht zu ärgern, wenn möglichst schlechtes Material zur Verwendung kommt, nämlich bei den Spektakelinstrumenten unserer Kinder; je schlechter das lärmende Spielzeug ist, um so früher holt es der Teufel. Aber diese Dinge zählen gewöhnlich nicht zum Kunstgewerbe.

Wunderliche Materiale

Von Menschenschädeln und Menschenhäuten angefangen bis etwa zu Spinngeweben oder Schmetterlingsflügeln, gibt es wohl keinen Stoff, der sich nicht schon mitunter eine kunstgewerbliche Behandlung — oder sagen wir in diesen Fällen besser: Mißhandlung — hätte gefallen lassen müssen. Um den großen Umfang solcher Kuriositäten, die — um ein Goethewort zu variieren — mehr wunderlich als wunderbar genannt werden müssen, auch nur annähernd kennen zu lernen, müssen wir einige Blicke in die Geschichte des Kunstgewerbes werfen und auch aus unserer Zeit verschiedene charakteristische Fälle herausgreifen.

An und für sich sind gewiß Kokosnüsse, Steinbock- oder Rhinozeroshörner kunstgewerblich ein recht unansehnliches, ja, sagen wir's rund heraus, ein scheußliches Material, und dennoch wurden sie in der Renaissance- und Barockzeit in geschnitzte Gefäße verwandelt und in edelsteinbesetztes Edelmetall gefaßt, ebenso wie Straußeneier, die zwar ganz hübsch aussehen, aber weder besonders dauerhaft sind, noch den bescheidensten hygienischen Forderungen für ein Trinkgeschirr genügen, aber trotzdem noch, mit dem appetitlichen Porzellan kombiniert, im achtzehnten Jahrhundert geschätzt bleiben (Abb. 6). Namentlich das ganze siebzehnte Jahrhundert hat — nach dem Zeugnisse eines Hauptbeteiligten, nämlich des vielbewanderten Augsburger Kunsthändlers Philipp Hainhofer — derartige „abergläubische und brodtlose Künste" überaus geschätzt, ja bei den Ankäufen für die damaligen Museen, nämlich für die fürstlichen Kunstkammern, in erster Reihe berücksichtigt. Man denke nur an die barocken Perlen, die der Goldschmied in allerhand bizarre Figürchen zu verwandeln hatte, an die Korallen, die sich zu Messergriffen ebensowenig eignen wie zur mosaikartigen Zusammensetzung zu biblischen Szenen oder Landschaften, von denen die Kunstkammer von Gotha (nach dem Zeugnisse Keyßlers von 1730) eine mit 1000 Talern bezahlte, ferner an Bernsteine mit eingeschlossenen Insekten, an Bezoare usw.

Der Übersichtlichkeit wegen werden wir guttun, die wunderlichen Materiale aus alter und neuer Zeit nach den drei Naturreichen gesondert zu betrachten und beim Menschen selbst den Anfang zu machen. Die Geschichte vom Longobardenkönig Alboin ist zur Genüge bekannt; nicht deshalb, weil er seine Frau aus einem Menschenschädel hatte trinken lassen — dergleichen soll damals [1]) in den besten Familien vorgekommen sein —, wurde er ermordet, sondern nur des-

[1]) Auch wesentlich später ist diese Sitte nachweisbar; so berichtet uns der Reiseschriftsteller J. G. Keyßler (1730) von den Offizieren von Gaeta, daß sie aus dem Schädel Karls von Bourbon Wein tranken, und zählt ähnliche Episoden seit dem Altertume auf.

wegen, weil dieser Menschenschädel just derjenige von Rosamundens Vater gewesen war. Als Gegenstück dazu mag die Hirnschale von Donizetti (gest. 1848) erwähnt werden, die eine Zeitlang in Bergamo als Streusandbehälter diente. Aber auch weniger berühmten Menschenkindern wiederfährt es nach ihrem Tode nicht selten, daß man ihre Knochen dekorativ verwertbar findet, wie man in zahlreichen Schädelkapellen oder Ossarien[1]), meist in der Nähe ehemaliger Schlachtfelder, beobachten kann. Beim Eingang in die Katakomben von St. Stephan in Wien dient zum Beispiel ein Totenkopf als Weihwasserkessel. Nicht überall hat man sich aber mit diesem, im allgemeinen recht widerstandsfähigen Material so viel Mühe gegeben wie in der Allerheiligengruftkirche des böhmischen Städtchens Sedletz, wo man daraus Pilonen, Wappen, Lambrequins, Kronleuchter u. dgl. (Abb. 7) zusammenstellte also etwas Ähnliches wie bei den Apachen und Uteindianern, die menschliche Fingerglieder, an einem perlengeschmückten Bande aus Menschenhaut befestigt, als Halsbänder tragen. Wenn die Tibetaner Menschenhaut zum Überspannen von Tamburinen verwenden, so stehen sie damit keineswegs vereinzelt da. In Europa ist dieser, im gegerbten Zustande von Kalbsleder schwer zu unterscheidende Stoff auch schon recht häufig zur Verwendung gekommen, und zwar nicht nur in Riemenform, wie in dem heute noch in Upsala verwahrten Kunstschrein, der dem König Gustav Adolf in Augsburg verehrt worden ist, sondern auch zur Buchausstattung. In der Göttinger Bibliothek befindet sich zum Beispiel ein in Menschenleder gebundener „Hippokrates“, im Musée Carnevalet in Paris

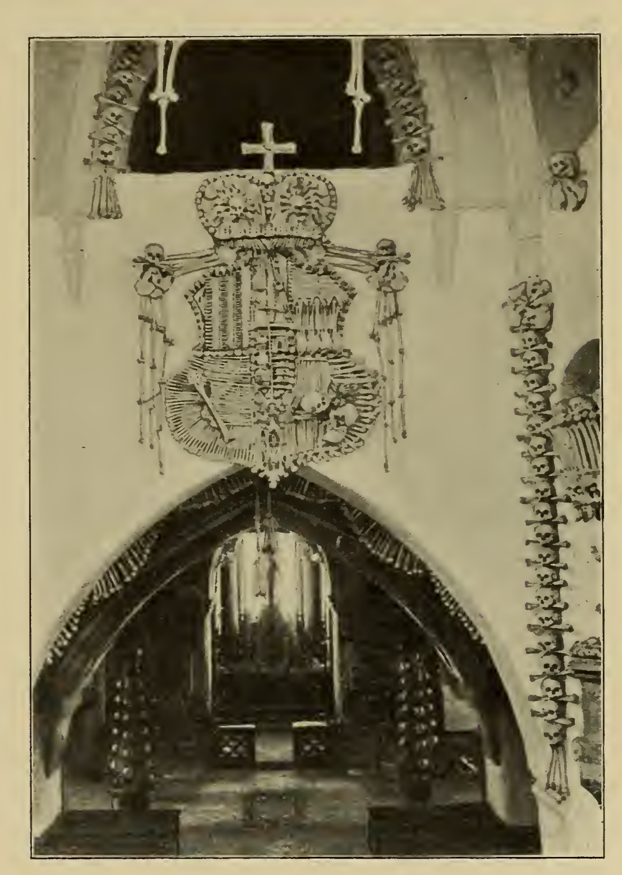


Abb. 7. Menschenknochen-Dekoration
Sedletz in Böhmen

[1]) Wohl zu unterscheiden sind davon Totenschädel und Menschenknochen aus Marmor, wie sie bei der Begräbnisstätte der Dominikanermönche von Neapel bereits vom alten Reiseschriftsteller J. G. Keyßler (1730) als ein Kuriosum verzeichnet werden, aber nicht hierher unter die Materialseltsamkeiten gehören.



Abb. 8. Empire-Brieftasche; Stickerei in Menschenhaaren
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

ein ähnliches Buch, das die Konstitution von 1793 umfaßt; der französische Nationalkonvent soll die Gerberindustrie der Menschenhaut besonders gefördert haben. Selbst heutzutage werden noch Bücher in Menschenleder gebunden, wie zum Beispiel eines von Paul Kersten[1]). Die meisten solcher wunderlicher Bucheinbände oder auch Sättel gehen auf die Haut justifizierter Verbrecher zurück, ausnahmsweise auch auf die Haut amputierter Gliedmaßen, die man so in kleine Andenken verwandelte; aber es wird uns auch von einem Einband im Besitze des Astronomen Flammarion berichtet, dem die Haut von einer schönen Gräfin, die ihn verehrte, für sein Werk „Les terres du ciel" letztwillig vermacht worden sein soll. Ein anderer Pariser, nämlich der Chemiker Barruel, soll wieder einen Ring besitzen, der aus einem seltsamen Material hergestellt wurde; obwohl eigentlich gewöhnliches Eisen, muß er doch zu den Raritäten gezählt werden, da dieses Eisen nach und nach in ganz kleinen Mengen aus menschlichem Blute gewonnen worden ist. Eine Dame der Chikagoer Gesellschaft soll ein Halsband aus eigenartig präparierten peruanischen Menschenaugen besitzen; auch ein Geschmack! Wie harmlos sind dagegen jene Fingerringe, in die statt eines Steines ein Erstlingszahn gefaßt ist, oder der auf gleicher Stufe stehende Jagdschmuck, in den wir eine atavistische Gewohnheit, Jagdtrophäen als Schmuck zu benützen, wiedererkennen!

[1]) P. Kersten im „Archiv für Buchbinderei" X (Mai 1910), S. 17 ff., wo auch die Abbildung dieses modernen Einbandes zu sehen ist.

Weniger grausam, aber darum auch nicht von höherem Kunstwerte sind all die zahlreichen Arbeiten aus menschlichen Haaren. Wenn unsere Großeltern schon die Locke einer teueren lebenden oder gestorbenen Person nicht einfach als solche oder als Füllung hohler Fingerringe aufheben wollten, so flochten sie daraus ein schlichtes, schachbrettförmiges Muster mit kleinen Goldsternchen und bildeten daraus die Rückseite des Elfenbeinminiaturbildchens der betreffenden Persönlichkeit. Weniger löblich sind aber die aus Haaren geflochtenen Schmuckgegenstände, wie Ohrgehänge oder Uhrketten; sie sind weder wirkungsvoll noch dauerhaft; ja man kann in einer solchen Verwendung eher eine Profanierung als eine Pietät erblicken. Überzarte Stickereien mit Haaren, die namentlich in der so unendlich geduldigen Metternichzeit nicht selten waren (Abb. 8), sind nicht empfehlenswert; die augenmörderische, überaus mühsame Arbeit steht in gar keinem Verhältnisse zu der mehr als dürftigen Wirkung, was gegen die einfachste Ökonomie verstößt; trotzdem sind Haararbeiten auch heute noch nicht ausgestorben, nicht nur im Orient, wo erst vor kurzem in Japan zur Erinnerung an die Helden des letzten Krieges ein zwei Meter hohes Buddhabild gestickt wurde, zu dem 85000 Frauen 500000 Haare eingesandt hatten, sondern auch in der Geschmacksmetropole Paris, wo in der Spitzenausstellung des Musée des arts décoratifs 1909 auch ein Spitzenfächer zu sehen war, der aus kurzen, aneinander gebundenen Haaren eines Knaben gefertigt worden ist. Wenn nun gar gefühlvolle Dilettanten Blumensträuße aus Haaren (Abb. 9) herstellen oder unsere Friseure aus Haaren gerahmte Bilder von Grabsteinen, Urnen oder Trauerweiden machen, so hat man wenig Grund, sich über solche Biedermeierzeit-Reminiszenzen zu freuen, noch weniger aber darüber, daß es für derartige Arbeiten sogar Lehrbücher gibt wie das von W. Braunsdorf [1]).

Das Gebiet der Zoologie liefert dem Kunstgewerbe seit jeher eine Menge von Verlegenheitsmaterial. In erster Reihe sind da die zahllosen Geweihe und Gehörne zu nennen, die nicht nur alle Jagdschlößchen und sonstigen Behausungen sämtlicher Jagdliebhaber vollfüllen, sondern auch schon in Wohnungen von Menschen angetroffen werden, die mit einer Flinte nie etwas



Abb. 9 Blumenstrauß aus Menschenhaaren
19. Jahrhundert, Mitte
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

[1]) W. Braunsdorf, Die Herstellung künstlicher Blumen aus Blech, Wolle, Band, Wachs, Leder, Federn, Chenille, Haaren, Perlen, Fischschuppen, Muscheln, Moos und anderen Stoffen. Wien, A. Hartleben, chem.-techn. Bibliothek Nr. 198.



Abb. 10. Rokokoschüssel aus einer Damhirschschaufel
Dessau-Wörlitz, Gotisches Haus

zu tun hatten, sondern höchstens einen Rehbraten zu würdigen wissen. Einen wirklichen Nimrod interessiert aber nur ein schädelechtes Geweih, das besonders reich oder aber abnorm verkrüppelt gebildet ist. Was soll aber mit all den unpaarigen Stangen geschehen, die die Hirsche abzuwerfen die höchst überflüssige Gewohnheit haben? In der Renaissance machte man aus Geweihen die reizenden Leuchterweibchen, die, weil sie so hoch hängen, niemand wehe tun.

Seit dem achtzehnten Jahrhundert aber glaubt man dieses Material am besten zu Möbeln verwenden zu können, die sehr unbequem sind, alle Kleider zerreißen oder, wenn sie leicht gebaut sind, wie Rauchtischchen oder Taburette, beständig mit oder ohne Grazie umgeworfen werden. In der Franzenburg von Laxenburg bei Wien wird ein Stuhl aus Elenhirschschaufeln gezeigt, der von Kaiser Maximilian, dem letzten Ritter, herrühren soll, aber sicher viel jünger ist. Damals galt noch die seit der Urzeit des Menschengeschlechtes übliche Gewohnheit, die Jagdtrophäen vorwiegend dekorativ anzubringen. Das überaus widerstandsfähige Material wurde wohl zu Werkzeugen oder Griffen von solchen schon in der ältesten Steinzeit herangezogen, aber gerne hat die Menschheit davon wieder abgelassen, als sie die fortschreitende Kulturentwicklung die Verwendung der Metalle lehrte. Heutzutage, da die Appetitlichkeit und leichte Reinigungsmöglichkeit zur hygienischen Forderung geworden ist, verzichten wir auch auf Hirschhornbesteckgriffe, wenn sie auch — wie in der Silberkammer des Stuttgarter Schlosses — über den Rosen noch so famos geschnitzte Charakterköpfchen aufweisen, und können nur bei sehr kräftigen Messern, Weidbestecken oder Hirschfängern Hirschhornschalen gutheißen. Mit vorwiegend kulturgeschichtlichem Interesse betrachten wir selbst die kunstvollsten Arbeiten dieses Genres, wie etwa die aus einer Damhirschschaufel geschnitzte große Rokokoschüssel des Gotischen Hauses in Dessau-Wörlitz (Abb. 10). Und wenn auf Regionalausstellungen — wie in Görlitz 1905 [1]) oder Reichenberg 1906 — noch immer Geweihmöbel oder ganze Zimmereinrichtungen aus ihnen als neueste Erzeugnisse vorgeführt

[1]) Zeitschrift für Drechsler, Elfenbeingraveure usw. (Leipzig) vom 15. November 1905.

oder gar mit Medaillen ausgezeichnet werden, so hätten wir nur den frommen Wunsch, die betreffende Jury möge zeitlebens dazu verurteilt sein, auf solchen Stühlen sitzen zu müssen. — Als hierhergehörendes Kuriosum sei auch der aus Narwalzähnen gefertigte Thronsessel von 1671 im Rittersaale des königlichen Schlosses Rosenborg in Kopenhagen (Abb. 11) angeführt.

Auch Hals- oder Armbänder aus Tierzähnen oder Wirbelknochen, wie sie noch als Raritäten in Hainhofers Kunstschrank von Upsala verwahrt werden, erinnern uns zu sehr an die primitivsten Kulturzustände der Urzeiten oder der noch im Urzustande lebenden wilden Völkerschaften; uns imponiert auch nicht die weitere Verarbeitung von solchem Material, wie etwa jene Bilder des Alten Testamentes „vortrefflich aus Zähnen von Meerpferden geschnitten", die nach der Reisebeschreibung Keyßlers ehedem in der Certosa von Pavia angestaunt werden. Aber ausgestorben sind dergleichen Seltsamkeiten doch noch nicht. Wenn nach den Berichten des englischen Missionärs E. J. Peck die von ihm bekehrten Eskimos der Black-Lead-Insel ihre kleine Kirche aus dem allerdings nicht alltäglichen Baumaterial von Seehundsfellen errichteten, so mögen wir das entschuldigen, da man dort etwa Betoneisenkonstruktionen nicht kennt. Aber warum ein spleeniger Engländer die Treppenabsätze



Abb. 11. Thronstuhl aus Narwalzähnen; 1671
Kopenhagen, Schloß Rosenborg

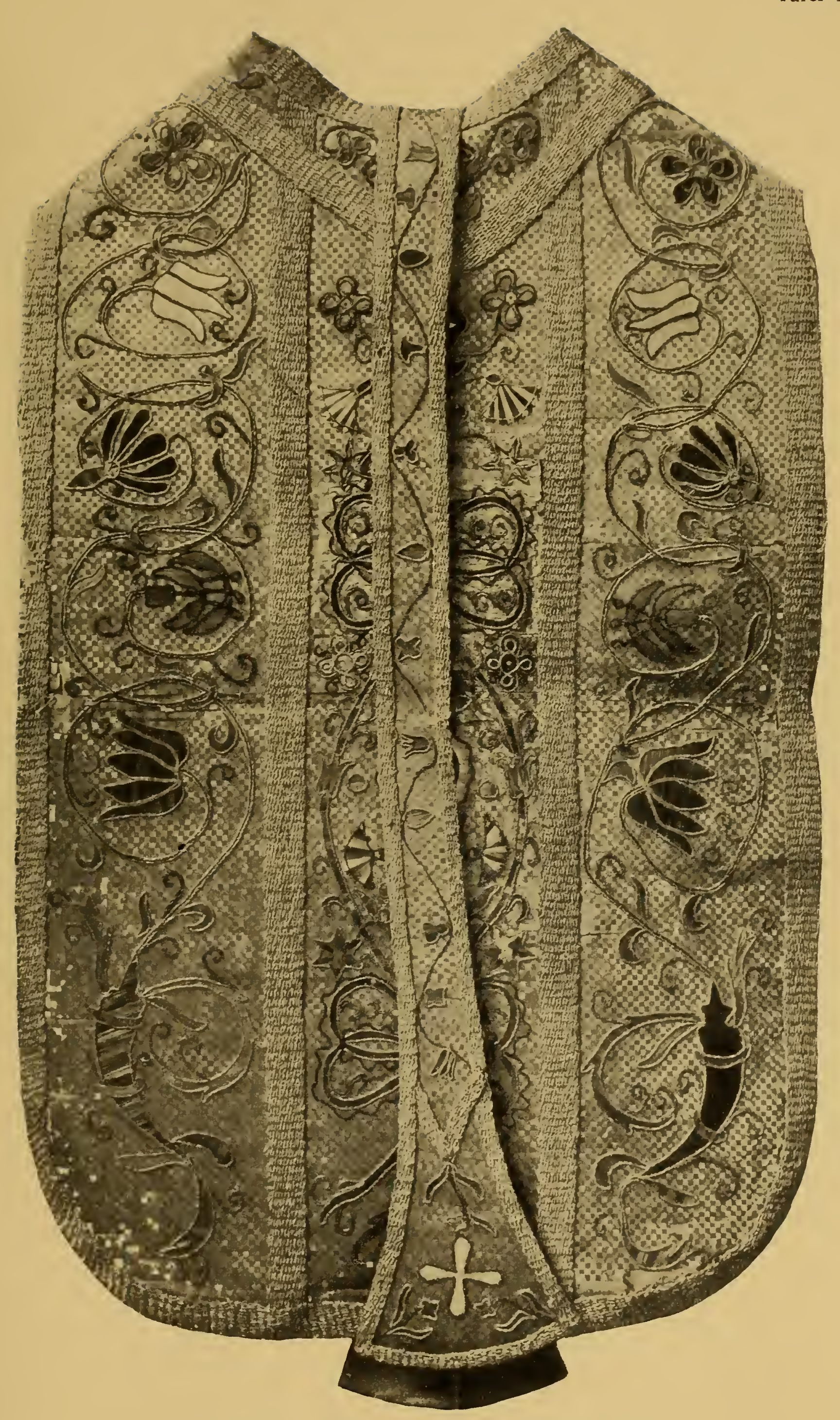
seines Hauses in Goodwood mit auseinandergesägten und polierten Zähnen von Rennpferden dekorieren zu müssen glaubte, bleibe sein Geheimnis.

Farbenschillernde Vogelfedern sind für manche Gegenstände, z. B. für Damenfächer, nicht übel zu gebrauchen; ja auch andere, minder weltliche Objekte, die auch dem Textilgebiet nahestehen, können dasselbe Schmuckmaterial heranziehen wie die alten spanisch-mexikanischen Mitren des Wiener Hofmuseums (mit dem Stammbaum Christi in Kolibrifedernmosaik; Farbentafel I) oder der Königlichen Silberkammer in Florenz. Mosaik von Eisvogelfedern ist im orientalischen Schmuck durchaus keine Seltenheit. Aber künstliche Blumen aus gefärbten Federn sind nicht geschmackvoll, ebensowenig die Vogelbildchen mit natürlichen Federn, die in dem schon oft genannten Hainhoferschrank von 1631 vorkommen und heutzutage als Ansichtpostkarten noch immer weiterleben. Auch die Tiroler Bauerngürtel mit dem Pfaufederkieldekor auf Leder bieten vorwiegend ethnographisches Interesse, ähnlich wie die indischen Büchsen aus Stachelschweinborsten, die den Inhalt vor Staub nicht zu schützen vermögen. — Ein Pulverhorn aus dem Augapfel eines Walfisches, das nach dem Reisebericht von J. G. Keyßler (1730) in Dresden verwahrt wurde, und einen Reliefteller aus Fischbein aus dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts — im Museum von Ulm (Abb. 12) — erwähnen wir nur der Vollständigkeit wegen, wogegen Arbeiten aus Fischschuppen nicht nur — nach Keyßler — als „Frauenzimmerarbeit" der Barockzeit von der pimpelnden Malerswitwe Sandrart gebestelt wurden, sondern auch in der Biedermeierzeit (Abb. 13) sehr beliebt waren.



Abb. 12. Teller aus Fischbein; 17. Jahrhundert, Anfang
Ulm, Museum

Schlangenhaut ist an und für sich ein so schönes Material, daß es in gewissen Grenzen kunstgewerblich sehr gut verwendet werden kann; lebende Schlangen, Schildkröten mit inkrustierten Brillantinitialen oder Eidechsen jedoch als Schmuck zu tragen, bringen nur einige närrische Engländerinnen fertig. Auch



Meßgewand in Strohhalmstickerei, 17. Jahrhundert
Prag, Domschatz von St. Veit



schöne Muscheln wird man in vornehm künstlerischen Montierungen gerne willkommen heißen; aber auf die Deckel von Pappschachteln aufgeleimt oder, roh bemalt, zu kitschigen Stilleben aus den Badeorten unserer Wasserkante vereinigt, sind sie noch unerfreulicher als die mit Austernschalen bedeckten Wände, die man im Vorraum einzelner Frühstückstuben erblicken kann. Seit der Renaissance, die die prächtigen Nautiluspokalaufsätze schuf, sind gute Muschelarbeiten sehr selten geworden; schon die Muschelgrotten, die noch bis tief ins 18. Jahrhundert weiterleben, sind nicht immer erfreulich, noch weniger aber andere Dinge,



Abb. 13. Bild aus Fischschuppen, um 1830
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

z. B. Puppen aus Muscheln — wie etwa aus einem alten Funde im Museum von Riedlingen —; auch das, was der Vater des Malers Preller aus Eisenach an Muschelarbeiten, z. B. für das Schlößchen Tiefurt, machte, ist unbedeutend. — Eine Schildkrötenschale in eine Gitarre zu verwandeln, wie dies z. B. im Musée de Conservatoire de musique in Paris angetroffen wird, oder aus einer abnorm großen Hummerschere eine Violine (im Besitz von John J. Dadmun in Camden in New-Jersey) zu fabrizieren, sind offenbar seltene Ausnahmen; nur zu Pulverhörnern findet man dies Material sehr häufig verarbeitet.

Auch aus der Insektenwelt holt man sich allerlei Schmuckmaterial. Schon zu Hainhofers Zeiten waren „große Indianische guldine Käfer oder cantarides“ beliebt wie noch heutzutage, allerdings vorwiegend bei den entlegenen Naturvölkern. Die Frauen von Neuguinea sollen die großen schwarzen Ameisen bevorzugen; die Köpfe werden weggeworfen, die Brustteile mit Perlen auf Schnüre gereiht, das übrige, um das Angenehme mit dem Nützlichen zu ver-



Abb. 14. Neujahrskarte auf Spinngewebe
Wien, Dr. Figdor

binden, gegessen. Die Jivaroindianer benützen Schmuckkäfer [1]) als Ohrschmuck, die Singhalesen verarbeiten die Sternocera aequisignata zu Decken. Aber auch nach Europa ist diese Mode schon vorgedrungen, und die Zeitungen wußten zum Beispiel erst jüngst die Courrobe einer englischen Herzogin, deren Corsage mit Käferflügeln bestickt war, besonders zu rühmen. Am meisten verbreitet sind bei uns schillernde Käferflügeldecken als Broschen. Wenn neuerdings Pariser Salonlöwinnen brasilianische Leuchtkäferchen sogar lebend, an goldene Kettchen gefesselt, im Haar und auf dem Nacken herumkriechen ließen, so hätten auch die Tierschutzvereine dagegen Stellung nehmen können. Auch brasilianische Schmetterlinge sollen in ähnlicher Weise an Blumenkronen befestigt gewesen sein. Aus Schmetterlingsflügeln wurden, wie aus den bereits erwähnten Fischschuppen, namentlich in der Biedermeierzeit gerne, nach Farben geordnet, Blumen zusammengestellt und hinter Glas und Rahmen zu ganzen Sträußen vereinigt. Ein ehemaliger Mönch von St. Florian muß an solchen beschaulichen Spielereien viel Freude gehabt haben; dort kann man die meisten dieser Arbeiten sehen. — Daß sogar selbst Spinngewebe, das ja wegen seiner Unhaltbarkeit direkt sprichwörtlich ist, kunstgewerblichen Zwecken dienstbar gemacht wurde, verdient als Merkwürdigkeit Erwähnung; ein solch sonderbarer Patron, durchaus kein Künstler, der auf diesem Malgrunde Heiligenbilder malte, war der Tiroler J. Borgmann, von dem sich einige bezeichnete Arbeiten in den Sammlungen (auch in Stuttgart) erhalten haben. Sogar Neujahrswunschkarten auf solchem mehr als ungeeigneten Material gibt es zum Beispiel in der Wiener Spezialsammlung von Dr. A. Figdor (Abb. 14), der auch das ebenbürtige Gegenstück dazu, nämlich eine ebenfalls der Biedermeierzeit angehörige Wunschkarte, auf Eihaut gemalt, sein Eigen nennt (Abb. 15).



Abb. 15. Neujahrskarte auf Eihaut
Wien, Dr. Figdor

[1]) Prof. Karl Augustin-Hamburg, Schmuckkäfer. „Illustrierte Zeitung“ vom 3. Oktober 1907.

Das Reich der Botanik, das schon den G. Arcimboldo (gest. 1593) zu so seltsamen Kombinationen, wie sie zum Beispiel in den Sammlungen des Wiener Hofmuseums zu sehen sind, inspirierte, hat dem Kunstgewerbe nicht nur das Holz sowie Rohstoffe für Geflechte und Gewebe aller Art gespendet, sondern auch manche wunderlichen Materiale. Wir meinen damit nicht jene närrischen, in Gestalt verschiedener Tiere oder gar Reiter zugestutzten Dornsträucher, wie man sie z. B. im Pariser Rothschildpark oder bei Charleroi[1]) antreffen kann, auch nicht die sogenannten Blumenskulpturen der Japaner, jene abgeschmackten Drahtpuppen mit Holzkopf, deren Kleider aus farbigen Chrysanthemumblumen gebildet sind, sondern kunstgewerbliche Stoffe von hypothetischem Wert. Die geschnitzten Kirschkerne gehören zu den später zu behandelnden mikrotechnischen Spielereien, aber allerlei Gewürze und Samenkapseln waren auch schon in der Barockzeit, der Blüteperiode für alle Materialseltsamkeiten und technischen Spielereien, sehr beliebt. Im Hainhoferschrank von Upsala werden „Fruchtgehäuse von Coix lacryma“ ebensowenig vergessen wie „gefärbte Indianische saamen“, und Keyßler (1730) berichtet uns von zwei von „Gewürznägelein“ zusammengesetzten Schiffen im Dresdner Zwinger wie von einer Gondel und einer Krone aus demselben Material in der Kunstkammer von Gotha, wo auch der „Prospekt eines Pallastes aus lauter Gartensaamen“ zu den Hauptstücken zählte. In neuester Zeit werden Schachteln mit Stickereien von Samenkapseln nach alten Herrnhuter Überlieferungen oder Täschchen aus Johannisbrotkernen wieder gemacht[2]). Wie hoch dergleichen früher eingeschätzt wurde, beweist der Umstand, daß gar manche Samenkapseln sogar in Silber gefaßt wurden, wie z. B. das Riechfläschchen aus Anacardium officinale vom Jahre 1636 im Museum von Ulm (Abb. 16). Auch Haselnüsse wurden zu billigen Rosenkränzen herangezogen, neuestens aber sogar zu vornehmem Halsschmuck, wie mit Leder und Seidenfransen vereinigt, von André Keim in der Pariser Exposition d'Automne 1907. Dekorativer und ebenso hart sind die neuerdings aufkommenden brasilianischen schwarzroten Bugre-Becre-Früchte.

Stroh[3]) ist gewiß ein ebensowenig geeignetes Material wie das bereits besprochene Haar, aber trotzdem keineswegs seltener. Zahlreiche barocke Strohmosaikarbeiten sind uns, meist nicht in tadelloser Erhaltung, überliefert worden, wie Tischplatten, z. B. im Museum von Ulm, Schachbretter, z. B. im Museum von Lübeck, Bilder, wie jenes des Götz von Berlichingen in Jagsthausen, Koffer und Schachteln aller Art, die man in allen Altertumsmuseen und, soweit sie japanischen Ursprungs sind, in den Völkerkundemuseen zur Genüge antreffen kann. Neuerdings wurde auch eine Stubenuhr



Abb.16. Samenkapsel-Riechfläschchen, silbermontiert 1636
Ulm, Museum

[1]) Abbildung im „Universum-Jahrbuch“ 1902, S. 440.

[2]) Abbildungen im „Kunstgewerbe fürs Haus“ 1910, S. 178 u. 179, und 1911, S. 144 u. 145.

[3]) Besonders in England schenkt man den Arbeiten aus Stroh merkwürdig viel Aufmerksamkeit, wie man aus zahlreichen Aufsätzen in den Zeitschriften — z. B. im „Connoisseur“, September 1908, S. 37 ff.; Juni 1910, S. 45 ff.; November 1910, S. 201 — sehen kann.



Abb. 17. Napoleon-Blatt-Silhouette
Stuttgart, Sammlung Dorn

aus Strohhalmen gemacht[1]). Der ziemlich lebhafte und nicht zu rasch vergängliche Glanz hat das Stroh auch als Stickmaterial in die Textilgruppe eingeführt. Im Prager Domschatz wird zum Beispiel noch ein mit Stroh besticktes Meßgewand des siebzehnten Jahrhunderts (Tafel II) bewahrt. Interessant ist es, über derartige Arbeiten Goethe zu hören, der am 3. Oktober 1786 an Frau von Stein aus Venedig über einen Altaraufputz schreibt, den er beim S.-Franziskus-Fest der Kapuziner gesehen: „Alles übrige schien mit einer Geschmackvollen, prächtigen Stickerey, nach Art der Arabesken überzogen und war das artigste was ich in der Art gesehen habe. Besonders wunderte ich mich über die breite goldgestickte Rancken und Laubwerck. Ich ging näher und fand einen recht hübschen Betrug. Alles was ich für Gold gehalten hatte war breitgedrucktes Stroh, in schönen Desseins auf Papier geklebt und der Grund mit lebhaften Farben angestrichen. . . . Dieser Spas, der an Material keinen Thaler werth war, . . . mehrere Tausend Thaler müßte gekostet haben, wenn er hätte ächt sein sollen. Man kann es gelegentlich nachmachen.“ Soll man diesen Ratschlag Goethes befolgen? Obwohl es sich nur um vorübergehende Gelegenheitsdekorationen handelt, dürften wir uns das doch noch gewaltig überlegen, zumal wir solche Effekte auch mit geringerem Arbeitsaufwand erzielen könnten.

Alles was uns das Pflanzenreich sonst liefert, ist als Material noch viel schlechter zu gebrauchen. Mit der Bürste behandelte und gepreßte Blätter mit aufgeklebten, ebenfalls aus Blättern ausgeschnittenen Silhouetten sind nur vergängliche Spielereien (Abb. 17); auch Arbeiten aus den Schuppen von Tannenzapfen, aus allerlei Moosen und Flechten sowie aus Baumschwamm, den neuerdings eine thüringische Firma zu Serviettenringen, Uhrständern, Kassetten u. dgl. verarbeitet, vertragen keine strengere Kritik. Und was soll man zu den Bildchen und Kärtchen aus Kork sagen, die entweder das römische Pantheon oder das Heidelberger Schloß im kühnsten Hochrelief darzustellen sich abmühen? Viel höher stehen solche Dinge, die namentlich in der Fremdenartikelindustrie eine gewisse Rolle spielen, doch nicht als andere Spielereien, wie der aus viertausend französischen Champagnerkorken bestehende Vorhang eines fashionablen Berliner Klubs oder wie jene „preisgekrönten“ Arbeiten, die zum Wettbewerb einer großen Sektkellerei von Eltville in den letzten Jahren eingesandt wurden, wie ein Falstaff aus Flaschenkorken (!) oder

[1]) Abbildung in der Zeitschrift „Woche“ 1907, Heft 28, S. 1244.

ein Schiffgeschwader oder ein Stadttor aus demselben Material. Von der betreffenden Firma ist es ein geschickter Reklametrick, zumal jene Gegenstände, die die meisten Korke nur mit ihrem Firmabrande benötigen, besonders ausgezeichnet werden; kunstgewerbliche Leistungen sind natürlich solche Dinge nicht. — Ebensowenig wie Kork eignet sich auch Kohle zur ernsthaften Bearbeitung, obwohl neuerdings ein in Pennsylvanien verbreiteter, besonders harter Anthrazit auf der Drehbank in verschiedene Vasen, Postamente oder Becken verwandelt wird. Da hier auch der Humor nicht in Frage kommt, handelt es sich nur um Kuriosa ohne nennenswerte Bedeutung, denen auch andere ungeeignete Stoffe aus dem Mineralreiche, wie Steinsalz- oder Glimmerarbeiten, zugezählt werden könnten. Im Salzbergwerke von Wieliczka bei Krakau kann man einen ganzen Altar mit Kruzifix und lebensgroßen Heiligenstatuen nebst Kandelabern — alles aus Steinsalz — sehen. Wie deplaciert ist der aufgestreute Glimmerglanz auf dem Stillebengemälde vom Jahre 1775 im Kunstgewerbemuseum von Halle a. S. Hierher gehören auch die „mancherlei Staubarbeiten" der Barocke, die unter den Raritäten des Dresdner Schlosses aufgezählt werden, oder die Landschaftsbilder aus buntem Sand, die zum Beispiel ein Stuttgarter Konditor um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts herstellte.

Besser ist es immerhin, als wenn der besagte Konditor den Sand in seine Eßwaren gemischt hätte. Die Kochkünstler und Zuckerbäcker bilden sich überhaupt in vollständiger Verkennung ihrer Betätigungsgrenzen viel zu häufig ein, „künstlerische" Werke schaffen zu müssen, und fertigen aus Gemüsen, Käsen oder Zuckerwerk Vasen und Springbrunnen, Kirchen und Paläste, Triumphpforten und Denkmäler [1]) unter ausgiebigster Verwendung teilweise ungenießbarer Subkonstruktionen aus Fett, Wachs, Waffeln u. dgl. Oder ist es wirklich ein besonderer Hochgenuß, Schweineschinken mit der fast lebensgroßen Photographie des Kaisers oder Bismarcks zu verzehren, die eine Firma in Leipzig-Gohlis ankündigt, oder solche mit eingeschnittenen Landeswappen oder patriotischen Sprüchen? Derlei könnten wir neidlos den Tibetaner Klöstern überlassen, die beim sogenannten Butterfest große Reliefs aus Butter herstellen. Namentlich das Gefrorene muß so häufig dazu herhalten, die plastischen Fertigkeiten der Zuckerbäcker im schönsten Lichte erstrahlen zu lassen. Von nachgemachten Früchten bis zum Eiffelturm aus Eis (in der Operette „Der arme Jonathan") gibt es eine unendliche Variation aktueller Vorwürfe. Hier sei nur noch jenes Gefrorene erwähnt, das 1886 bei dem Universitätsjubiläum von Heidelberg serviert wurde; es hatte die Gestalt der Büste des damals noch lebenden alten Heldenkaisers Wilhelm. Dem damaligen Kronprinzen Friedrich, der seinen Vater bei dieser Feier vertrat, war zugemutet worden, sich die Nase oder ein Ohr seines kaiserlichen Vaters abzuschneiden und zu verzehren, was er jedoch dankend ablehnte. Hätte er die zarte, loyale Aufmerksamkeit dieses so geschmackvollen und geistreichen Arrangements anders beantworten können? — So viel man aber auch gegen solche Entgleisungen sagen mag, wird es doch immer wieder Leute geben, die wenigstens in einzelnen Fällen behaupten und beweisen wollen, daß die Eßwaren nicht zum Essen sind, sondern etwa zur Dekoration des Sendlinger Tores mit Brezeln anläßlich des Münchner Wittelsbacherjubiläums oder auch ohne gehobene Festesstimmung zur

---

[1]) Robert Breuer, Konditorkunst. „Kunstwart" 1908, S. 249.

Knetung eines Tabakpfeifenkopfes aus Brot (Stuttgart, Landesgewerbemuseum), den irgendein pensionierter österreichischer Strafhausaufseher oder Finanzwächter auf dem Gewissen haben mag, oder des besonders zarten Filigrankörbchens ebenfalls aus Brot, das um die Mitte des 19. Jahrhunderts den alten Kunstschätzen des Grünen Gewölbes in Dresden hinzugefügt wurde und dort eine unverdiente Popularität genießt.

Von Piero Medici, dem Sohn des Lorenzo, wird uns erzählt, daß er den jungen Michelangelo in Florenz mit der Anfertigung eines Schneemanns beauftragt habe. Schade, daß uns da das vergängliche Material um eine vielleicht interessante Äußerung eines früh erwachten Talentes betrogen hat. Weniger schade ist es dagegen um andere „künstlerische" Schneemänner, wie etwa um den von Oberhof in Thüringen.[1])

So ermüdend die bisherige Aufzählung aller wunderlichen Stoffe sein mag die man für kunstgewerbliche Bestrebungen, wenn auch nur vorübergehend, erobern zu können glaubte, haben wir doch noch die Liste der erreichten Möglichkeiten keineswegs erschöpft. Namentlich das, was hier zu Reklamezwecken, z. B. beim Arrangement von Auslagen, immer wieder an Materialnotzucht geleistet wird, grenzt mitunter an die Sterne. Solange es sich um einzelne Kuriositäten dreht, denen irgendein lustiger Gedanke zu Hilfe kommt, ist der Schaden nicht groß. Wenn aber seltsame Einfälle, wie ansteckende Krankheiten, gleich dutzendweise auftreten und fast gar kein Humor dabei im Spiele ist, wenn wir zum Beispiel seinerzeit (1889 ff.) den Eiffelturm aus Zündholzschachteln und Eiern, aus Garnrollen und Zigaretten, aus Käse und Bleistiften, aus Knöpfen und aus Hummerscheren und noch aus hundert anderen Stoffen immer wieder zu sehen bekamen und heutzutage wieder das lenkbare Luftschiff aus Würsten und Trikotagen, aus Waffeln, Riesenzigarren, Gurken u. dgl. beständig aufgetischt bekommen, so sind die dadurch aufgelösten Empfindungen gemischt, obwohl man in allen Angelegenheiten der Geschäftsreklame nicht allzu rigoros zu sein braucht. Alle solche Stückchen verdienen nur nicht den Namen von „Kunstwerken", die ihnen mitunter Lokalblättchen, manchmal leider auch große Zeitungen in freigebiger Weise verleihen. Das beginnende zwanzigste Jahrhundert sollte nicht mehr auf dem Standpunkt der alten fürstlichen Kunst- und Wunderkammern stehen, die „gekünstelt", „künstlich" und „künstlerisch", „wunderlich" und „wunderbar", „seltsam" und „selten" noch nicht zu trennen wußten und — wie in der berühmten Rudolphinischen Kunstkammer — die wertvollsten Gemälde von Dürer oder Tizian neben eisernen Nägeln, die angeblich von der Arche Noah herrührten, kostbare Bronzen und Kristallgefäße neben indianischen Vogelschnäbeln oder einer Truhe aus „Ambrahaut", reiche Silbergeschirre neben „Donnersteinen" und „Alraunwurzeln" zu malerischen Stilleben vereinigten. Das gesunde Kunsthandwerk wird immer gut daran tun, sich im allgemeinen mit wunderlichen Materialien überhaupt nicht einzulassen.

---

[1]) Abgebildet in der „Woche" 1907, Heft 7, S. 309.

Pimpeleien

Nicht nur minderwertiges Material, sondern geradezu auch wertlose Abfallstoffe mit Mühe so zusammenzustellen oder zu verarbeiten, daß die Ergebnisse in einiger Entfernung für kunstgewerbliche Arbeiten gehalten werden könnten — das kann man als eine Pimpelei bezeichnen. Wer die gewiß richtige Spruchweisheit „Müßiggang ist aller Laster Anfang" so auffaßt, daß es gleichgültig sei, womit sich ein Mensch beschäftigt, wenn er sich nur beschäftigt, kann an der großen Verbreitung der Pimpeleien seine helle Freude haben. In der „guten alten Zeit", als man in der inneren Verwaltung nur die eine große Sorge hatte, die Untertanen von der Beschäftigung mit der Politik und von „demagogischen Umtrieben" möglichst fernzuhalten, war jene friedliche, den Nachbar nicht störende Ablenkung willkommen. Konnte man doch darauf hinweisen, daß auf diese Weise doch auch manuelle Geschicklichkeit geübt werde und daß schon aus volkswirtschaftlichen Gründen die Ausnützung sonst unverwendbarer Stoffe sicherlich als löblich bezeichnet werden müsse. Wer jedoch auf dem modernen Standpunkt steht, daß es durchaus nicht gleichgültig ist, womit sich jemand beschäftigt, daß vielmehr die aufgewendete Zeit und Mühe auch ein Kapital bedeutet, das Zinsen tragen soll, wer den Unterschied zwischen beliebiger Pimpelei und zielbewußtem Handfertigkeitsunterricht erkennt und wer sich dessen bewußt ist, daß man durch eine fortgesetzte Beschäftigung nur mit schlechtem Material leicht das Gefühl für Materialschönheit und Materialstil überhaupt verlieren kann, der wird die Pimpeleien, denen die unkünstlerisch geleiteten Bästlervereine so gerne Vorschub leisten, anders beurteilen. Um die Gefährlichkeit dieser Gruppe für den guten Geschmack zu erkennen, müssen wir sie etwas deutlicher beleuchten.

In Ostasien wurden und werden sonst unbrauchbare, verkrüppelte Wurzelholzstücke gern in geschnitzte Figuren (Abb. 18) verwandelt, und zwar meist von vorzüglichen Bildschnitzern, so daß man wirklich bedauern muß, daß die Unzulänglichkeit des Materials einer hochentwickelten Fertigkeit mitunter so enge Fesseln auferlegt. Viel tiefer stehen jene mexikanischen Tonvasen, deren „Schmuck" durch unregelmäßige Porzellanscherben gebildet ist (Abb. 19), die vor dem Brande in den Ton eingedrückt worden sind; zur weiteren „Verschönerung" solcher Keramik tritt oft auch noch Stroh und Vogelgefieder dazu. Das gleiche Rezept empfiehlt bei uns eine „praktische Hausfrau" für „schöne" Photographierahmen, nur mit dem Unterschied, daß die zerklopften Porzellanscherben in eine Zementlage eingedrückt werden sollen, die auf einem Holzrahmen aufgestrichen würde. — Aber zerbrechliches Material hat auch unzerschlagen schon wiederholt zu Pimpeleien gedient. Es sei hier nur an jenes zweizimmerige Häuschen in Vio Vista, Nevada, erinnert, das sich ein Bergarbeiter aus — 10000 leeren Bierflaschen errichtete, deren Zwischenräume er mit Töpferton füllte. Hoffentlich hat er vorher den Inhalt dieser Flaschen höchstselbst geleert, wobei ihm solche geniale Ideen gekommen sein mögen.

Alte Stoffflicken von allen Farben wurden von unseren Großeltern gerne mosaikartig zu Tisch- oder Bettdecken wie zu Teppichen zusammengenäht; neuerdings sind in gleicher Weise Stoffreste von den Khakiröcken der Helden

von Ladysmith zu einem Sofakissen verarbeitet worden, das sich nun in königlich englischem Privatbesitz befindet. Darüber hat niemand gelächelt, obwohl es so ziemlich ein Gegenstück zu den allgemein verlachten, gewaltigen Bärenmützen der kaiserlichen Garde von Haiti bildet, die der ehemalige Negerkaiser mit den Blechetiketten von französischen — Sardinenbüchsen schmücken ließ. — Und wenn man schon den poetischen Einschlag teurer Erinnerungen haben will, dann braucht man sich nur die Preisliste einer unserer größten Metallwarenfabriken vorlesen zu lassen, die in den letzten Jahren nicht nur natürliche Rosen, sondern auch Champagnerkorke von bedeutungsvollen Festen oder die Erstlingsschuhe oder Brautschuhe (!) galvanisch verkupfert, versilbert oder vergoldet und daraus Briefbeschwerer, Federwischer, Schreibzeuge und dergleichen verfertigt, also die Pimpelei, die der Dilettant früher durch Leimversteifung und Bronzierung selbst besorgte, gewissermaßen ins Monumentale steigert.



Abb. 18. Japanische Wurzelholzschnitzerei
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

Ausgeblasene Eier bieten ihrer schwachen Widerstandsfähigkeit wegen nur eine beschränkte Verwertungsmöglichkeit; und doch soll kein geringerer als Watteau zwei natürliche Ostereier für die Tochter seines Königs bemalt haben. Weniger bedeutende Maler der Biedermeierzeit suchen wenigstens durch spitzfindig gesteigerte technische Schwierigkeiten besondere Werte zu schaffen, indem sie eine Eischale — offenbar mit besonderen, krummen Pinseln — innen bemalen; ein solches Ei ist im Bayrischen Nationalmuseum von München zu finden, ein anderes von 1838 in der Berliner Sammlung von Dallwitz, beide mit sächsischen

Panoramen im Innern. — Ein nicht hohles Ei, das mit Hufeisen beschlagen und doch nicht beschädigt war, wurde lange als Kuriosum in der Nürnberger Stadtbibliothek gezeigt, wie uns (1730) der Reiseschriftsteller J. G. Keyßler versichert.

Das Lieblingsmaterial aller Pimpler ist aber altes Papier der verschiedensten Art. Ob der barocke, mannshohe Kruzifixus in der Karmeliterkapelle von Brüssel, den J. G. Keyßler in seinen Reisebriefen nennt, noch vorhanden ist, läßt sich nicht mehr feststellen; sinnig und appetitlich war es jedenfalls, denn er bestand „aus gekäuetem Papier". Ganz dieselbe Arbeit veranschaulichen uns die Medaillons von einer alten Zimmerdecke aus dem Hause zur Gemse in Freiburg, heute im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich (Abb. 20); auch hier ist es aufgeweichtes und dann geknetetes altes Papier[1]), das nach der Erstarrung den Eindruck einer Holzschnitzerei wachrufen soll. Eine Leipziger Familienzeitschrift erweckt diese Pimpelei zu neuem Leben, indem sie das Aufweichen von alten Zeitungen, das Zerreiben derselben in einer Fleischhackmaschine empfiehlt, womit man dann einen gebrauchten Konserventopf und dergleichen „an langen Winterabenden" zu aparten Blumenvasen umwandeln könne. — Die in der italienischen Renaissance beliebte Pasticciotechnik ist übrigens nicht viel edler (Abb. 21), obgleich die Zusammensetzung der Formmasse etwas anders ist.

Gewöhnlich wird das Papier nicht in Papiermasse aufgelöst, sondern verschiedene Erzeugnisse bleiben das, was sie sind, und geben nur den Stoff für weitere Ausnützung. Größere Papiere, wie jene Liebesbriefe, die die schöne Witwe May Dyke in Dakota als Tapete ihres Zimmers verwendete, oder Todesanzeigen, Lotterielose, Hotelrechnungen, Pfandscheine, Spielkarten, Zeitungsausschnitte und dergleichen als Tapeten, bilden Ausnahmen; am häufigsten sind allerlei kleine, bedruckte Papierstückchen, in erster Reihe die Zigarrenbinden und die Briefmarken. Die „Bauchbinden" oder „Krawatten" von Importzigarren (oder solchen, die dafür gelten wollen) müssen auf unsere heutige Damenwelt einen besonderen Zauber ausüben, noch immer werden sie leidenschaftlich gesam-



Abb. 19. Mexikanische Tonvase mit Porzellanscherbenschmuck
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

[1]) Ähnliche geknetete Füllungen, für die man besonders Ofenkachel-Modell benützte, finden wir auch bei Möbeln z. B. bei einer alten Altenburger Bauerntruhe des Grafen Hachenburg auf Schloß Friedewald im Westerwald.

melt und für Servierbretter, Aschenschalen, Kassettendeckel und dergleichen hinter Glas geklebt. Gerade ein Haushalt, wo Fünfpfennigzigarren bodenständig sind, scheint die größte Freude daran zu haben, mit den Binden teuerer Glimmstengel renommieren zu können. Wie verbreitet diese, zum Glück schon im Abflauen begriffene Mode ist, erkennt man am besten daraus, daß recht effektvolle Zigarrenbinden in ganzen Musterkollektionen für solche Zwecke auch ohne Zigarren käuflich erhältlich sind und daß für diese hohe „Kunst" sogar schon umfangreiche Lehrbücher (!) erschienen sind: „Havanna-Arbeiten" von O. Marie Brandt und „Zigarrenband- und Mosaikarbeiten" von Marie Niedner, beide im Verlage von Aug. Polich in Leipzig. Künftig wird es daher bei den Reifeprüfungen der Höheren Töchterschulen wohl einen Gegenstand mehr geben, da es doch zweifellos ausgeschlossen ist, ein Mädchen in das praktische Leben zu entlassen, das neben Haushaltungskunde



Abb. 20. Papiergeknetete Medaillons der Decke aus dem Hause zur Gemse in Freiburg
Zürich, Landesmuseum

und Literaturgeschichte nicht auch die tiefgründigen Weisheiten der genannten beiden Bände verdaut haben wird.

Gestempelte Briefmarken, soweit sie nicht selten sind, daher für den Markensammler kein Interesse haben, werden in großen Massen der Pimpelei überantwortet, die sie nach ihren Farben mosaikartig zu großen Bildern zusammensetzt. Eine ganze Reihe von Spezialisten sind auf diesem Gebiete tätig und beglücken jede kleine Provinzgewerbeausstellung ohne Ausnahme mit ihren „wohlgelungenen" Kaiserporträten, von denen jedes aus fünf- bis zehntausend Marken besteht. Wenn eine solche Spielerei mit echtem Künstlerwitz kombiniert wird, dann kann man sich darüber belustigen[1]) (Abb. 22). Aber dies sind nur seltene Ausnahmen. Gewöhnlich soll der Witz nur in der Verwendung von Marken liegen, und das ist zu mager. Als 1904 ein Herr Jurasek in Wien aus Marken sein Kolossalbild des letzten Abendmahles nach Leonardo seiner Vaterstadt zum Kaufe anbot, lehnte es der Stadtrat ab; der damaligen Vertretung der österreichischen Kaiserstadt machte dieser Beschluß jedenfalls mehr Ehre als die un-

[1]) Vgl. vier Abbildungen im „Schwäbischen Bilderblatt" (Stuttgart) vom 24. Februar 1911.

gefähr gleichzeitig erfolgte Ablehnung des Ankaufes von Klingers Beethoven. Im Hospiz St. Jean de Dieu von Gent haben die Mönche in jahrelanger Arbeit zahlreiche Räume mit Millionen von Briefmarken beklebt, die sich zu Landschaften und dergleichen zusammenfügen. Schade um die Zeit!

Die Barmherzigen von Gent haben ihre klösterlichen Vorfahren. Seit jeher war neben ernsthafter Kunstbetätigung auch die Pimpelei in den Klostermauern zu Hause, namentlich in Frauenklöstern. Ja, eine ganze Gruppe hierhergehöriger Arbeiten führen geradezu den Namen „Klosterarbeiten“ oder „Nonnenarbeiten“. Natürlich kommen in alter Zeit keine Briefmarken in Betracht, sondern allerhand andere gedruckte Blättchen, Kupferstiche und Holzschnitte, die ausgeschnitten und irgendwo aufgeklebt oder wenigstens durchschnitten und mit Stanniol unterlegt wurden, dann wieder Stoffblümchen, Stroh, Metallflitter, Pergamentbändchen, Glassteinchen, Wachs und vieles andere; solche Bildchen sind meist ebenso unbedeutend als harmlos.

Bei diesem Anlasse mag kurz des Wachsmaterials überhaupt gedacht werden, das für manche Pimpeleien geschätzt wird, aber als ernsthafter kunstgewerblicher Stoff fast ebensowenig bedeutet wie der Gips. Wie dieser ist er vorwiegend Hilfsmaterial, für feine Modellierungen unentbehrlich; nach erfolgter Abformung wollte man aber die sorgfältige, künstlerische Arbeit nicht vernichten, sondern

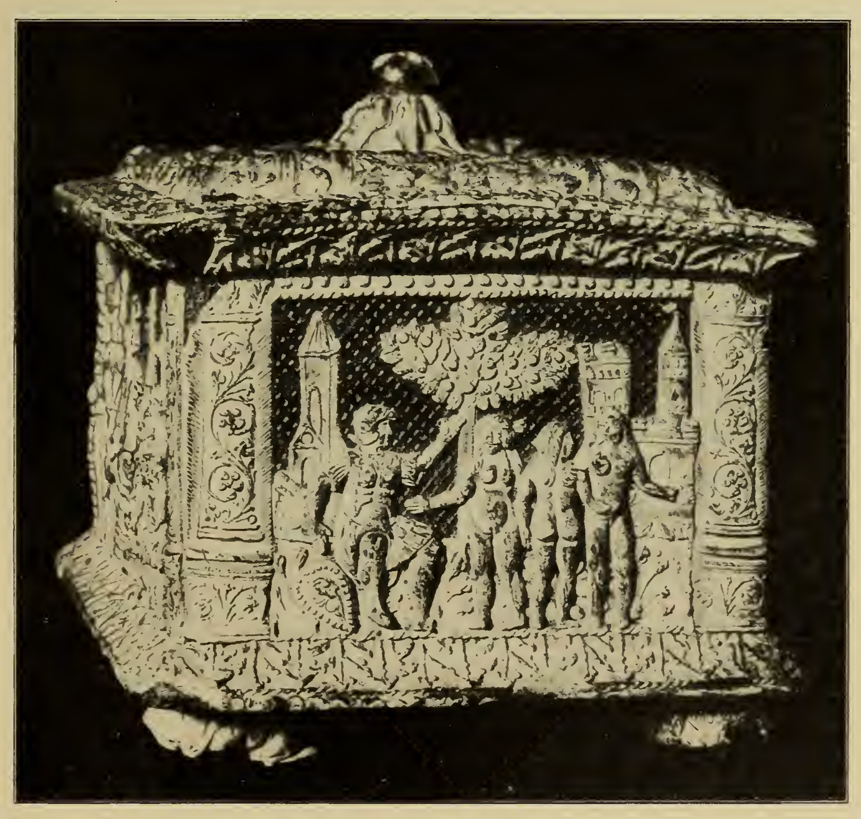


Abb. 21. Italienisches Pasticciokästchen mit Parisurteil
Eisenach, Privatbesitz

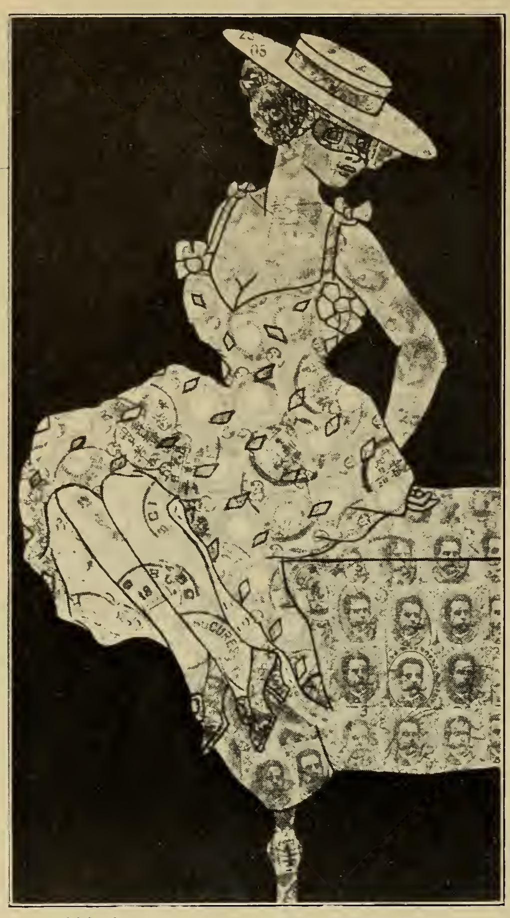


Abb. 22. Karikatur in Briefmarkenmosaik
(Aus dem „Schwäb. Bilderblatt")

begann, all die Modellierungen für Medaillen, Plaquen, Dambrettsteine usw. sogar zu sammeln, zum Teil auch zu bemalen und zu vergolden. Wenn ein Modell aus irgendeinem Grunde nicht nachträglich in widerstandsfähigeres Material übertragen wurde, konnte die Wachsarbeit sogar unersetzlich werden. Wie wenig sich aber Wachs für größere Arbeiten eignet, zeigt ein Blick auf die Erhaltung der vielgenannten Berliner Florabüste. Später wurde die Ceroplastik geradezu ein Gewerbe und suchte das illusionsstörende Moment, das in ihren meist geringen Abmessungen liegt, durch eine übertrieben illusionsfördernde Realistik wettzumachen, die sogar so weit ging, daß man den Reliefporträtköpfen des 17. und 18. Jahrhunderts natürliche Haare, Gewebe, Spitzen oder Metallschmuck hinzufügte. Damit aber war die Materialpimpelei vollendet. Wir haben es nicht mehr mit kunstgewerblichen Schöpfungen zu tun, so geschickt auch manche in unseren Museen bewahrte Wachsbildnisreliefs (Abb. 23) gemacht sein mögen, sondern mit Puppenkopfspielereien; sie stehen auf demselben Niveau wie die Wachsköpfe und Wachsgliedmaßen der Kostümpuppen unserer volkskundlichen Museen und besseren Damenkonfektionsgeschäfte. — Die allzu bequeme Bearbeitung des Wachses verlockt aber auch sonst zu allerhand Pimpeleien, die als Reminiszenzen aus früherer Zeit bei den allmählich aussterbenden Wachsziehern noch zu sehen sind; viel Geschmack zeigen die überladenen Devotionskerzen oder Wachsstöcke in der Regel nicht.

Wenn etwas so anspruchslos auftritt wie die sittengeschichtlich interessanten Wiener Glückwunschkarten der Biedermeierzeit[1]), dann wollen wir mit solchen Hausfleißerzeugnissen, die vielfach die gleichen Stoffe enthalten wie die älteren Nonnenarbeiten, nicht zu scharf ins Gericht gehen; nur muß, um Mißverständnissen vorzubeugen, ausdrücklich betont werden, daß alle diese Kärtchen von Endletsberger (Abb. 24—26), Riedl, Giry und anderen nicht den Namen „Kunstbillette" führen dürften, den sie sich seinerzeit beigelegt haben. Kunst ist dies ebensowenig wie etwa die Applikationen mit gewöhnlichen Hanfstricken

[1]) Pazaurek: Biedermeierwünsche (Stuttgart, Jul. Hoffmann 1908).

von Frau Ory-Robin, obwohl diese in der Pariser Herbstausstellung 1907 aufgenommen waren, oder die sogenannten „Rauchbilder“, die man auf rußgeschwärztes Porzellan radiert, oder die schwarzlackierten und ausradierten Glasplatten, die man mit geknittertem Stanniol unterlegt.

Ein Teil jener häuslichen Beschäftigungen, die man früher unter dem verführerischen Sammelnamen „Liebhaberkünste“ zusammenfaßte, gehört ohne



Abb. 23. Wachsbildnis Leopold I.
Darmstadt, Museum

Zweifel in das Kapitel der Pimpeleien. Geschmackvollere Lehrer haben allerdings auch die Dilettantenkreise von den ärgsten Entgleisungen ferngehalten; dafür hat eine Anzahl von sogenannten „Suselduselblättchen“ durch verführerische Ratschläge ein Riesenmistbeet der gefährlichsten Auswüchse großgezogen, das noch heute kultiviert wird. Was für köstliche und vor allem so billige Rezepte kann da die praktische Hausfrau erfahren, um „den lieben Vater sowie Onkel oder Tante erfreuen zu können“, z. B. eine Zeitungsmappe aus dem Strohgeflecht eines ausrangierten Hutes, einen Gongschlag aus einem ehemaligen Spucknapf



Abb. 24.
Wiener Neujahrskarte aus Stroh
von Endletsberger
Wien, Frau Carl Mayer

ein Schreibzeug aus einer Zigarrenschachtel, eine Blumenampel aus einem mit Lack versteiften, womöglich schon durchlöcherten Strumpf usw. — Man braucht nur die Liste des kostbaren Materials durchzusehen, aus dem alle diese Herrlichkeiten gefertigt werden, und man hat genug: Garnrollen, Knöpfe, Flaschenkorke, gebrochene Schlüssel, Strohhalme der österreichischen Virginierzigarren, verrostete Blechtopfdeckel, Wursthäute, zerrissene Hosenträger usw. Paul Heyse hat zwei hübsche Sprüchlein den Dilettanten gewidmet, an die hier erinnert sein möge:

Dilettant heißt der kuriose Mann,
Der findet sein Vergnügen dran,
Etwas zu machen, was er nicht kann.

„Ich bin Anfänger, Sie verzeihn!
Ich hoffe, Sie werden mich belehren." —
Anfänger möchtet ihr immer sein,
Wenn ihr nur lerntet aufzuhören.

Der Dilettant oder Anfänger, dem solche Mahnungen gelten, ist allerdings nicht immer männlichen Geschlechtes, sondern gehört vielfach dem Kreise jener hochachtbaren und kreuzbraven, allerdings in Kunstangelegenheiten weniger empfänglichen Pastorenfrauen an, die nach Gustav Meyrinks Simplizissimusphantasie in nimmermüdem Eifer den Ring um den Saturn häkeln.



Abb. 25. Wiener Neujahrskarte von Endletsberger
Wien, Frau Carl Mayer

Ein verhängnisvoller Irrtum ist es nun jedenfalls, wenn ethische und ästhetische Momente miteinander verwechselt werden und einer menschenfreundlichen oder vaterlandsbegeisterten Idee zuliebe Unzulänglichkeiten in künstlerischen Dingen nicht nur geduldet, sondern gar noch verherrlicht werden. Soweit sich ein Dilettant bescheiden einer künstlerischen Idee unterordnet und seine anfänglich schwachen Kräfte im stillen übt, um mit der Zeit etwas Brauchbares leisten zu können, soll er uns als Mitarbeiter willkommen sein; wenn sich aber selbstbewußte Impotenz auf Schleichwegen in einen Kreis einzudrängen sucht, in dem sie gar nichts zu tun hat, und Lob einzuernten trachtet,

das im besten Falle für einen guten Willen nur vom ethischen Standpunkte gespendet werden könnte, sollten wir unbarmherzig jede direkte oder indirekte Unterstützung ablehnen, ja nicht einmal durch unser Stillschweigen dem schlechten Geschmack Vorschub leisten. Eine Ausstellung, ja selbst nur ein Wohltätigkeitsbasar, sollte es als eine Ehrenpflicht ansehen, nichts zuzulassen, was zur Vergiftung unseres ästhetischen Empfindens beitragen könnte, um nicht den Vorwurf auf sich zu laden, daß man oft in einem Tage leichtsinnig das eingerissen, was ernste Anstalten der Kunsterziehung in jahrelanger Arbeit zu errichten sich abmühten.

Vorläufig sind wir leider allerdings noch lange nicht so weit. Nicht nur die Wohltätigkeitsverkaufsfeste sind meist wahre Brutstätten des schlechtesten Geschmacks, selbst Ausstellungen, die ernst genommen werden wollen, erlauben sich nicht selten arge Versündigungen. Wie soll man zum Beispiel die Karlsruher Jubiläumsausstellung von 1906 entschuldigen, die (als Nr. 624) den G'schnas - Spiegelrahmen von Louise Hölzer-Karlsruhe zuließ? Gehört eine so niedrige Pimpelei, die aus zahlreichen, in eine Kittmasse eingedrückten Glassteinchen, Kupfermünzen, Perlmutter- und Porzellanknöpfen oder gebrochenen Metall- und Beinstückchen besteht, in eine seriöse Umgebung? — Das ärgste Stück hat sich aber im Dezember 1910 der Rhein-Mainische Verband für Volksbildung geleistet, und das Senckenbergianum von Frankfurt a. M. hat diesem Unternehmen seine Tore geöffnet. Was war da alles Erbauliche zu sehen! Möbel, die ein Gemüsehändler aus alten Kistenbrettern zusammengezimmert, ein Kleiderschrank aus Zündholzschachteln, ein Adlerteppich aus 2600 Uniformflicken, in Brot „gedichtete" Plastiken, darunter eine Gruppe „Der Fluch des Alkohols", Möbel aus 1700 Obstkernen usw. Natürlich hat man diese im Namen des guten Geschmackes zu bekämpfenden, entsetzlichen Pimpeleien besonders verführerisch serviert und, da das Kind einen wohlklingenden Namen braucht, hochtrabend als „Freistundenkunst" deklariert[1]). Wir müssen energisch dagegen Einspruch erheben, wenn man den Versuch machen wollte, auch andere Städte mit solcher „Freistundenkunst", recte öden Pimpeleien, zu beglücken. Solche Ausartungen der Bästelei verdienen keinen Pardon.

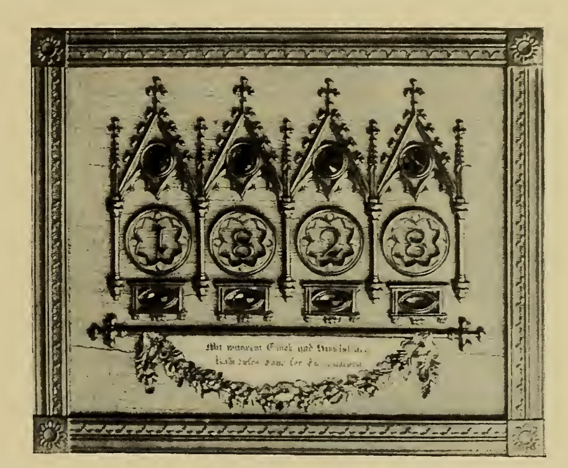


Abb. 26. Wiener Neujahrskarte mit Glassteinchen von Endletsberger
Wien, Frau Carl Mayer

Man mag dagegen einwenden, daß die kunstgewerblichen Dilettanten doch noch harmloser sind als die musikalischen, die auch nichts können, aber doch

[1]) Vgl. „Kleine Presse" (Frankfurt a. M.) vom 3. Dezember 1910, wo auch (schlechte) Abbildungen.

die ganze Umgebung mit ihren Instrumenten behelligen. Nun allerdings, diese Menschenklasse kann noch fürchterlicher werden, denn die Klaviere haben nicht mehr die zarten Saiten und die Mauern der Häuser nicht mehr die Dicke wie früher. Aber wenn es sich wirklich nur darum handelt, auf welche Art die Zeit in möglichst wenig gemeingefährlicher Weise totgeschlagen werden soll, gibt es doch noch andere Wege. Will man es nicht etwa mit einer Römer- oder Hohenstaufentragödie versuchen, die den Autor auf lange Zeit an den stillen Schreibtisch kettet; kein Verleger braucht sie je zu drucken, kein Theater aufzuführen, und der Verfasser mag sich zuletzt damit trösten, daß seine Regiekosten für Papier und Tinte nicht unerschwinglich waren. Noch mehr dürfte es sich für tatendurstige Persönlichkeiten empfehlen, dem Beispiele des Kaisers Ferdinand von Österreich nachzueifern, der im Sturmjahre 1848 während eines stundenlangen Vortrages seines Ministers am Fenster saß und die — 193 durch die Burg fahrenden Zeiserlwagen einzeln zählte. Den Vogel schoß aber in dieser Beziehung ohne Zweifel jener pensionierte Lehrer in Sachsen-Altenburg ab, dessen Forscherfleiße wir die Kenntnis zu verdanken haben, daß die Bibel 773 692 Wörter und 3 366 480 Buchstaben enthält, daß der Name „Jehova" daselbst 6855 mal und das Wörtchen „und" 46 227 mal vorkommt, und daß die genaue Mitte des Bibeltextes der 8. Vers des 101. Psalmes bildet. Welch ein Wohltäter der Menschheit! Sollte man ihm nicht zum Danke eine von Meyrinks Pastorinnen, die den Saturn mit dem Ring umgeben, als Ehefrau zur Seite geben? — Jedenfalls sind solche Pimpeleien die einzig wirklich harmlosen. Und wie viele schöne Bücher gibt es auf der Welt, in denen das Wörtchen „und" noch nicht gezählt worden ist! Und wäre zum Beispiel „ist" nicht auch ein ganz allerliebstes Wörtchen?

Ausstellungs-Pimpeleien

Ein unartiges Kind wird doppelt unartig, wenn es sich straflos vor den Augen anderer mit seinem ganzen Übermut produzieren kann. Ähnlich wächst das, was im stillen Kämmerlein oder im kleinsten Freundeskreise vielleicht nur eine anspruchslose Pimpelei war, auf Ausstellungen nicht selten zu einer Riesengeschmacklosigkeit. Und welche Regional- oder Gewerbeausstellung — von der musterhaften Münchner Ausstellung von 1908 abgesehen — hätte bisher nicht vollauf Gelegenheit zur Entfaltung auch aller schlechten Instinkte gegeben? Namentlich die Fabriken von Schokolade und Seife überbieten einander bei jedem neuen Anlasse durch merkwürdige Riesengebilde, die mit Architektur oder Plastik wetteifern sollen, vom schlichten Obelisken oder Springbrunnen bis zur Kaiserbüste oder der Statue einer Göttin. Als aber zum Beispiel die 700 Kilo schwere Schokolade-Venus von Milo in Chikago vor Hitze zu schmelzen begann — was man bei einer Liebesgöttin von Anfang an als nicht ausgeschlossen hätte vermuten können —, mußte ihr zu Füßen statt eines Amors ein weniger klassischer elektrischer Ventilator gesetzt werden, während ihr gleichzeitiger Partner, der um 100 Kilo schwerere Schokolade-Kolumbus mit seiner wetterfesten Seemannsnatur glimpflich davonkam. — Aber auch andere Fabriken, ob sie nun Glasknöpfe oder Federmesser, Gewehrpatronen oder Nähnadeln, Holzornamente oder Zigarren, Schuhcreme oder Zichorie erzeugen, glauben ihre Waren mindestens



Kändler: Kopf des Reiterstandbildes August III. von Sachsen-Polen
Dresden, Kgl. Porzellansammlung



zu einem Tableau mit dem betreffenden Landeswappen vereinigen zu müssen, wenn sie nicht gar radschlagende Pfauen oder maurische Tempelchen aus den gleichen Materialien vorziehen. Man denke nur an den 50 Fuß hohen „König Cotton“ aus Baumwolle von der Weltausstellung in St. Louis 1904, wo auch aus landwirtschaftlichen Produkten sonderbare Gebilde zu sehen waren, wie Pavillons aus Mais oder Erdnüssen, ein Elefant aus Walnüssen und anderes [1]).

Jede Ausstellung sucht begreiflicherweise ihre Vorgängerin zu übertrumpfen, desgleichen jeder industrielle Betrieb seinen Konkurrenten. In diesem wilden Reklamelärm greift man nun, um nur die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, zu jedem, also auch zu unkünstlerischen Mitteln. Auffallende Größe, wie bei dem zwei Tonnen schweren Riesenkäse der Ausstellung von St. Louis, auffallende Formen und Farben, Ausnützung von Aktualitäten, Heranziehung von Beleuchtungseffekten oder akustischen Mitteln — jede Waffe ist dem Aussteller recht, wenn sie ihn nur zum Siege führt. Daß man durch die einfache Gediegenheit der Erzeugnisse bei künstlerisch geschmackvoller Aufmachung bei jedem urteilsfähigen Besucher einen mindestens gleichgroßen Effekt erzielen kann, ist sicher. Aber ist die Mehrzahl der Ausstellungsbesucher tatsächlich urteilsfähig? Zwingt einen nicht der Kampf ums Dasein, wenn man seine Waren ins große Publikum eindringen lassen will, nicht allzu feinfühlig zu sein?

Der gute Geschmack wendet sich gegen jedes künstlerisch unberechtigte Extrem, also auch gegen jede Größe, die nicht monumentale Erhabenheit bedeutet; noch verhaßter ist ihm jedes aufdringliche Geschrei, jedes Sichvordrängenwollen, wenn es auch motiviert wäre. Daher ist der gute Geschmack eigentlich auch ein Gegner jeder Reklame; und dennoch läßt er zum Beispiel ein, wenn auch sehr farbenfreudiges und sinnfälliges Plakat gelten, wenn in ihm ein tüchtiger Künstlerentwurf Leben und Gestalt angenommen hat. Wir stehen hier vor einem der Kompromisse, die der gute Geschmack mit dem Leben abgeschlossen. Jede Ausstellung wird aber fast nur aus dem Grunde beschickt, weil sie dem Aussteller direkt und indirekt die wirkungsvollste Reklame macht. Wenn nun der Aussteller nicht selten zu derberen Mitteln greift und mitunter einen gar zu handgreiflichen Anschauungsunterricht bietet, so mögen wir dies, wenn auch nicht entschuldigen, so doch bis zu einem gewissen Grade erklärlich finden. Der Besucher, der ja in einer großen Ausstellung für die Einzelheiten keine Zeit hat, soll ja um jeden Preis da oder dort festgehalten werden, und wenn man in den Mitteln nicht allzu wählerisch ist, so sucht man sich durch den Hinweis zu rechtfertigen, daß ja die Ausstellungen nur vorübergehende, keine bleibenden Einrichtungen sind, somit von dem allgemeinen Vorrechte der Provisorien auf mildere Beurteilung auch einen größeren oder kleineren Gebrauch machen dürfen.

Damit sollen aber die obenerwähnten Entgleisungen keineswegs beschönigt werden; wir wollen nur für einzelne Ausstellungsfreiheiten wie für sparsame Verwendung von Dioramen ein gutes Wörtlein einlegen, natürlich nicht für seriöse Kunstausstellungen, sondern nur für Gewerbeausstellungen. Daß die Dioramen keinen höheren Kunstwert haben, sei ohne weiteres zugegeben; sie gehören vielmehr entschieden in die Gruppe der Ausstellungspimpeleien, zumal

[1]) Abbildungen in der Leipziger „Illustrierten Zeitung“ 1904, Nr. 3197. — Neuerdings bringt die „Berliner Morgenzeitung“ (vom 2. Sept. 1911) die Abbildung einer auf einer kalifornischen Ausstellung preisgekrönten Lokomotive aus Äpfeln.

sie mit Materialien arbeiten, die für den Künstler im allgemeinen nicht existieren. Und doch, wie viele Museen nehmen zu den gleichen Mitteln ihre Zuflucht! Von den meisten naturwissenschaftlichen Museen wollen wir gar nicht reden, die ihre ausgestopften Tiere — schon die Ausstopfung an und für sich ist nichts Künstlerisches — zwischen künstliche Sträucher oder Gräser auf Felsen stellen, die aus Holzgerüsten, Gips, Leinwand oder gar nur Zucker- oder Glimmerpapier bestehen. Aber auch die volks- und völkerkundlichen Museen machen, wenigstens was die Trachten anlangt, vom gleichen Prinzipe Gebrauch und lassen sich oft durch tüchtige Bildhauer und Maler — wie im Stuttgarter Landesgewerbemuseum — Figuren modellieren, die mit den betreffenden Kleidern angezogen werden. Man scheut sich also nicht, ausgestopfte Wergpuppen mit bemalten Gipsköpfen und Gipsgliedmaßen zu verwenden, um einem höheren Prinzip gerecht zu werden, nämlich dem, alle Gegenstände, also auch Kleider, möglichst so zur Aufstellung zu bringen, daß sie sich nicht nur so vorteilhaft wie möglich repräsentieren [1]), sondern damit auch alle kulturgeschichtlich wesentlichen Einzelheiten, wie die zu gewissen Zeiten oder in einzelnen Gegenden charakteristische Inkongruenz der Tracht mit dem menschlichen Körper, klar und deutlich zum Ausdruck kämen. Das hat man auf anderen Wegen nicht erreichen können, ob man die Kostüme nur in den Schränken hängen oder liegen ließ, ob man sie auf kopflose Gestelle brachte, so daß die Hüte wieder in der Luft hängen, oder ob man die Puppen unbemalt in Holz oder Gips als Kleiderständer verwendete.

Was aber den Museen — wenn auch nicht als ideale Lösung, so doch als leidlicher Notbehelf — erlaubt ist, darf man den rasch vorübergehenden Ausstellungen erst recht nicht übelnehmen, ja nicht einmal den Konfektionsgeschäften, die die modernen Gewänder auch in der wirkungsvollsten Weise, also nicht nur auf Kleiderstöcken zeigen wollen, aber lebende Mannequins in ihren Auslagekästen — wie dies allerdings auch schon versucht worden ist — nicht den ganzen Tag herumspazieren lassen können, was allerdings das Ideal wäre. Und was dem einen recht ist, ist natürlich dem anderen billig. Wenn ein Geschäft die besondere Eignung einer Blumenvase für einen speziellen Blütenzweig zeigen oder ein silbernes Blumenkörbchen, das gefüllt ganz anders aussieht als leer, entsprechend vorführen will, desgleichen etwa einen Tafelaufsatz, dessen Proportionen erst das Befremdende verlieren, wenn man die Füllung mit Früchten hinzufügt, oder wenn ein Haushaltgeschäft zur Vorführung eines neuen Bratspießes oder einer Tranchiervorrichtung einen Gansbraten oder eine Keule braucht, dann wird man für solche Ausnahmefälle auch künstliche Blumen, etwa aus Stoff, oder Früchte und andere Attrappen, etwa aus Papiermaché, gestatten müssen; man kann doch den Geschäftsleuten — abgesehen vom Kostenpunkte der beständigen Erneuerung — nicht zumuten, die neuen Gefäße, Behälter und Geräte wirklich selbst in Gebrauch zu nehmen, durch Wasser, Obstsäure oder Fett angreifen zu lassen und dadurch ihre Verkäuflichkeit zu beeinträchtigen, und ebensowenig durch die Ausdünstung der Blumen, des Wassers oder des Bratensaftes andere Waren hinter demselben Schaufenster der Oxydation oder der Ver-

---

[1]) Umgekehrt begehen manche Museen, welche schöne, alte, geschnitzte Rahmen auszustellen haben, den Fehler, Bilder ohne Bedeutung, Stiche oder Spiegel einzufügen, ohne zu bedenken, daß dadurch die Aufmerksamkeit vom Rahmen, der ja niemals als Selbstzweck angesehen wird, ganz abgelenkt werde; in diesem Falle ist ein ruhiger, alter Stoff das beste Auskunftsmittel.

schimmelung auszusetzen. — In jedem einzelnen Falle müssen wir uns aber darüber klar bleiben, daß es sich nur um eine Duldung, keineswegs um eine Anpreisung eines notwendigen kleineren Übels handelt, und somit auch jedes Übermaß dieser Lizenz sehr unangenehm wirken müßte; was die Kunst in Form und Farbe tun kann, um die Puppenköpfe und ihren Ansatz nicht störend erscheinen zu lassen oder die künstlichen Blumen wenigstens in den Farben gut zusammenzustimmen, soll selbstverständlich geschehen; nichtsdestoweniger kann von einer höheren künstlerischen Wertung keine Rede sein.



Abb. 27. Wallfahrtmadonna aus Przibram in Böhmen

Es gibt allerdings auch Puppenspielereien, für die man keine Entschuldigung geltend machen kann. So sieht man in vielen Wallfahrtkirchen Standbilder der Madonna mit dem Christkindchen — sogenannte wundertätige Marienbilder (Abb. 27) — in recht merkwürdigen Anzügen: Mittelalterliche oder Renaissancestatuetten, mitunter sogar nicht einmal ohne Kunstwert, haben übermäßige Barockkronen aufgesetzt bekommen, wobei oft ein Teil des alten Kopfes mit der ehemaligen Krone abgeschnitten wurde; und den alten Faltenwurf des Gewandes verdeckt ein kegelförmiges Mäntelchen aus rotem Samt mit der aufdringlichsten Goldstickerei. Bisweilen ist gar so ein Tragmäntelchen aus einem kostbaren alten Barock- oder Rokokogewand rücksichtslos zusammengesäbelt. Soll durch solche Pimpeleien Frömmigkeit oder Betlust gesteigert werden? Läßt sich die besondere Hervorhebung einer solchen, wenn auch schlichten Statue nicht ungleich besser durch die kräftige Betonung des Platzes erreichen, auf den sie gestellt wird?

Den allerärgsten Verstoß gegen den guten Geschmack bedeutet es aber, wenn Statuen, die nur unbekleidet möglich sind, mit Kleidern umgeben werden. Antike Göttinen oder Götter mit modernen Kostümstücken und Hüten zu versehen, wurde höchstens ab und zu einmal im Scherz versucht, genügte aber jedenfalls schon, um den Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen zu illustrieren. Empörend ist die alte Unsitte, die in Brüssel noch immer mehrmals im Jahre ausgeübt wird: An und für sich ist Duquesnoys Bronzefigürchen „Manneken-Pis“ von 1619 ein ganz harmloses Werk, dessen übertriebene Popularität ebenso befremdend ist wie die des allerdings etwas besseren Nürnberger Gänsemännchens. Wenn diesem „Le plus ancien bourgeois de Bruxelles“ Ludwig XV. einen Orden verlieh, so braucht uns dies ebenfalls nicht wunderzunehmen, da dergleichen auch sonst schon nur für die Betätigung selbstverständlicher Lebensfunktionen vor-

gekommen sein soll. Aber daß diesem Bronzejungen jetzt noch an hohen Festtagen allerhand Paradekleider (Abb. 28) angezogen werden, wobei man obendrein auf seine wasserspendende Tätigkeit Rücksicht nimmt, ist einfach ungeheuerlich. Dadurch hört das Figürchen auf, harmlos zu sein, sondern wird ein lasziver Volksscherz, den die Brüsseler Behörden nicht fördern, sondern geradezu verbieten müßten. Hat man denn dort gar kein Empfinden dafür, was der gute Geschmack fordert? Es gibt wohl kaum ein besseres Schulbeispiel als dieses, wenn man die störende, ja ganz vernichtende Wirkung von Materialpimpeleien dartun will.

Vergewaltigungen des Materials

Auch diesmal haben wir es zum guten Teil mit Ausstellungsstücken zu tun, aber nicht mehr mit solchen, die ein wunderliches Material verarbeiten, sondern mit Objekten aus kunstgewerblich einwandfreien Stoffen, die nur für den betreffenden Zweck gar nicht oder aber schlecht geeignet sind.

Der genialste Plastiker der Meißner Porzellanfabrik, Johann Joachim Kändler, stellte im Jahre 1739 im Vollbewußtsein seiner staunenswerten Materialbeherrschung, die ihm keiner zuvorgetan hatte, den ungemein kühnen Satz auf: „Summa Summarum, es kann alles von Porcellain gemacht und geschaffet werden, was man nur begehret." Und in der Tat, es ist ihm manches gelungen, was vorher niemand auch nur gewagt hatte. Aber als er sich vermaß, für seinen königlichen Herrn ein überlebensgroßes Reiterstandbild aus Porzellan zu schaffen, erlitt er Schiffbruch; die im Brande geschwundenen, zum Teile verzogenen Teilstücke ließen sich nicht zusammenfügen. Heute besitzen wir in der berühmten Kgl. Porzellansammlung von Dresden – außer dem wundervollen Porzellanmodell — nur den Kopf Friedrich Augusts (Tafel III) in der wirklichen Größe, und auch dieser hat die Probe des Brandes noch nicht zu überstehen Gelegenheit gehabt.



Abb. 28. „Manneken-Pis" von Brüssel im „Festkleid"

Aber ebenso wie Kändler haben zahllose andere Kunstgewerbler gedacht, die ihr Material nach allen Richtungen beherrschten und dessen Geltungsgebiet zu erweitern bemüht waren. Nicht ob es zweckmäßig wäre, irgendeinen Gegenstand aus einem bestimmten Stoffe zu fertigen, wollten sie beweisen, sondern daß dies überhaupt möglich wäre. So entstanden die vielen Virtuosenstücke, die um so mehr geschätzt wurden, je bravouröser ihr Meister alle Materialschwierigkeiten zu überwinden verstand und alles in dieser Art bisher Dagewesene noch überbot. Denselben Ehrenplatz, den solche überspitzte Wunderwerke der Materialmeisterung, nicht der Kunst,



Abb. 29. Taschenuhr aus Holz
Stuttgart, Landesgewerbemuseum



Abb. 30.
Taschenuhr aus Bein
Berlin, Kunstgewerbemuseum



Abb. 31.
Taschenuhr aus Kristall
Berlin, Kunstgewerbemuseum

ehedem in den fürstlichen Kunstkammern oder Kirchenschätzen innehatten, bekommen sie in unseren Tagen auch auf unseren Ausstellungen angewiesen, wodurch wieder weitere Anregung zur Nachfolge auf diesem Gebiete gegeben wird.

Wenn man sich die besondere Mühe geben wollte, alle solche Seltsamkeiten zu sammeln, könnte man wohl den Beweis erbringen, daß fast jeder Gegenstand aus jedem Material schon einmal gemacht wurde oder daß wenigstens diesbezügliche Versuche vorliegen. Für uns genügt es, auf verschiedene auffällige Beispiele aus den einzelnen Materialgebieten hinzuweisen. Uhren sind gewiß schon aus allen möglichen Stoffen gemacht worden, wie dies auch heutzutage der Fall ist. Warum sollte das Gehäuse einer Standuhr nur aus Holz gefertigt werden können, warum nicht ebenso aus edlem oder unedlem Metall, aus Glas, aus Steinzeug, Majolika, Steingut oder Porzellan oder aus Serpentinstein, Lapislazuli, Malachit, Alabaster, kurz aus jedem soliden Material? Aber das Uhrwerk wird ein normaler Mensch doch nur aus dem hierfür bestgeeigneten Eisen und Messing machen. Ein recht originell sein wollender Mensch dagegen wird just etwas anderes wählen. So gibt es nicht nur z. B. alte Taschenuhren mit hölzernem Räderwerk in den Kunstgewerbemuseen von Berlin (zweimal) und Prag oder im Landesgewerbemuseum von Stuttgart (Abb. 29), sondern auch solche ganz [1]) aus Elfenbein (Berlin, Kunstgewerbemuseum, Abb. 30, oder Göttingen, Geheimrat Lohmeyer) oder aus Kristall (Berlin, Kunstgewerbemuseum, Abb. 31). Auch ältere und neuere Standuhren mit sonderbarem Räderwerk kommen vor: Eine ganz aus Papier, auch mit Papierrädern, steht im Stuttgarter Landesgewerbemuseum (Abb. 32; ein Gegenstück im Würzburger Museum), eine vollständig aus Glas, auch mit Glasgehwerk, gebaute Uhr hat zum Beispiel ein Josef Bayer in Theresiental 1909 vollendet [2]).

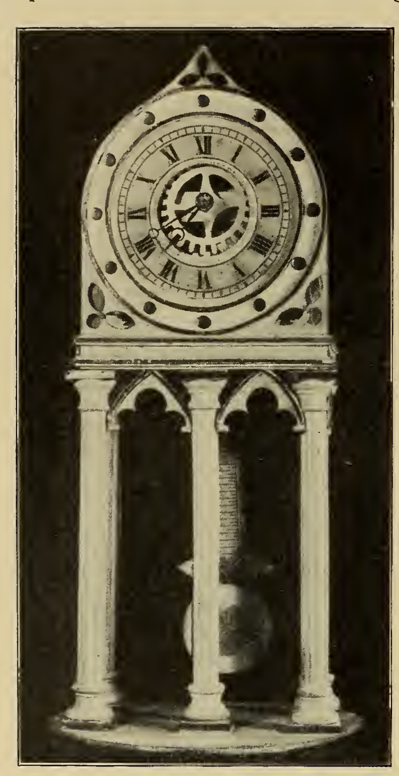


Abb. 32. Standuhr aus Papier, um 1820
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

Aber — so wird man einwenden wollen — das sind alles nur Fleißarbeiten einzelner, nur im Singular vorkommende Materialkuriositäten, die nichts beweisen. Leider ist dies aber nicht der Fall. Das Bestreben, das eigene Materialgebiet zu erweitern, wurde von ganzen Industrien aufgenommen, ohne Rücksicht darauf, daß die dem betreffenden Stoffe von Natur aus innewohnenden Nachteile und Schwächen es für spezielle Aufgaben ungeeignet erscheinen lassen. Die Hauptnachteile, die ganzen Stoffgruppen anhaften, wie geringe Festigkeit und allzu gesteigerte

[1]) Hier ist also auch das Räderwerk gemeint, nicht etwa bloß das Zifferblatt, das aus den verschiedensten Stoffen hergestellt sein kann, also auch aus Elfenbein, wofür nur das schöne Beispiel aus Kremsmünster (Abbildung in „Kunst und Kunsthandwerk“ XIII, S. 380) angeführt sein mag.

[2]) Abbildung im „Schwäbischen Bilderblatt“ (Stuttgart) vom 21. November 1909.

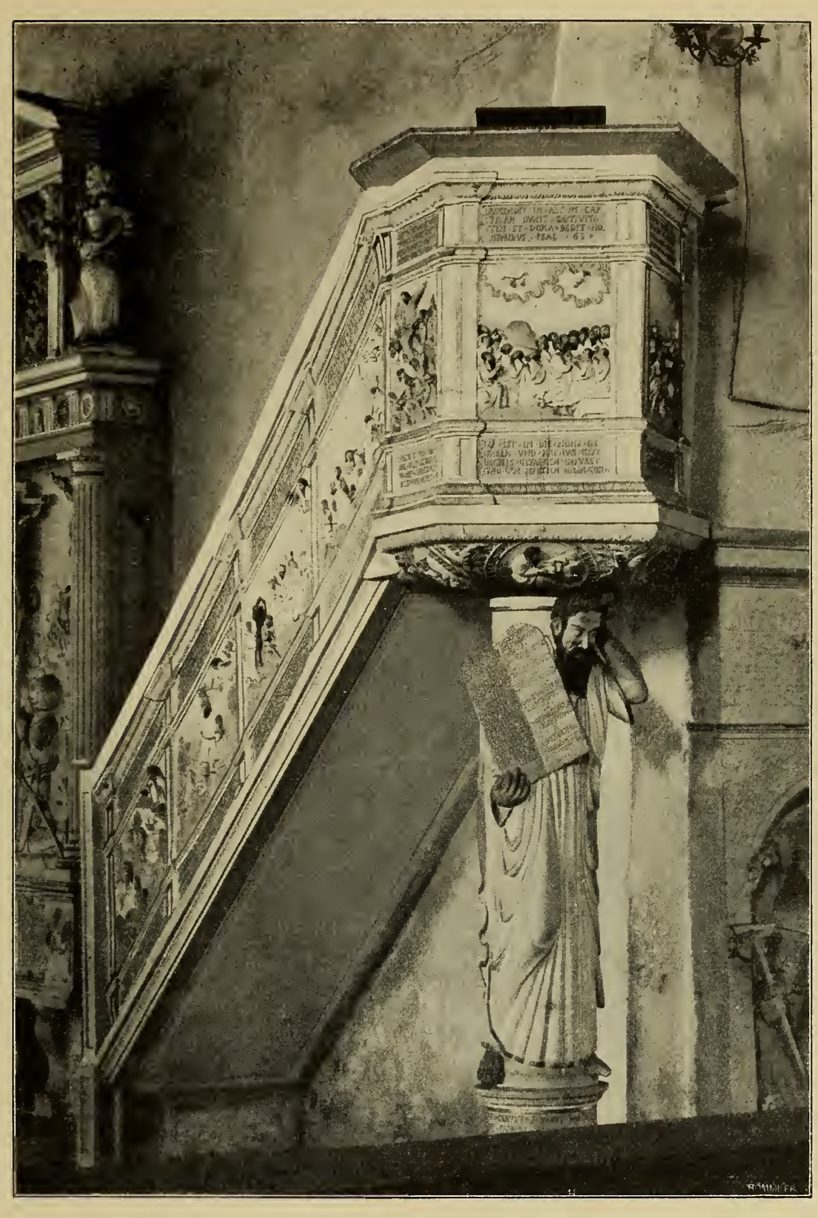


Abb. 33. Tonkanzel von 1565; Strehla in Sachsen, Kirche
(Nach Bau- und Kunstdenkmäler v. Sachsen 27)

Zerbrechlichkeit, ferner schwere Reinhaltung und dadurch bedingte Unappetitlichkeit, oder aber Eigenschaften, die unter gewissen Voraussetzungen Vorzüge, unter anderen Fehler sein können, wie zu großes oder zu geringes Gewicht, vollständige oder ganz fehlende Durchsichtigkeit, große oder kleine Wärme- oder Elektrizitätsleitungsfähigkeit usw. sollten stets die aufmerksamste Berücksichtigung erfahren, was jedoch vielfach leider nicht geschieht.

Wir müssen einen Blick auf die hauptsächlichsten kunstgewerblichen Stoffgruppen werfen, um wenigstens an einzelnen Beispielen zu sehen, welche Vergewaltigungen nicht nur von einzelnen Originalitätsfexen, sondern auch von industriellen Betrieben den verschiedenen Materialien bereits zugemutet wurden und immer noch werden. Wenn wir im Anschluß an das zitierte Kändlerwort mit der Keramik beginnen, muß zunächst ein viel älteres Werk aus Sachsen erwähnt werden, nämlich die aus Ton gefertigte, neuerdings durch Berlings Intervention in ihrer alten Polychromierung wiederhergestellte Renaissance-Kanzel vom Töpfer Michael Melchior Tatzen in der Kirche zu Strehla (1565; Abb. 33). Auch Fayencetische gab es zu Kändlers Zeiten in Norddeutschland schon genug, teils aus Delft (wie im Berliner Kunstgewerbemuseum), teils aus norddeutschen und dänischen Fayencefabriken, die eigentlich nur auf vier Holzfüßen liegende große Platten, vielfach mit aufgebogenem Rand, daher nicht so ungeschickt sind wie die keramischen Tische des 19. Jahrhunderts, wie etwa die wackeligen, auf einem Fuße stehenden Biedermeierrundtische mit den blumen- oder landschaftbemalten Porzellanplatten oder der überdies von sechs Majolikastühlen umgebene Majolikatisch von Zsolnay-Fünfkirchen auf der Pariser Weltausstellung von 1900. Nicht einmal als Gartenmöbel — die Ableitung von „mobile“ kommt bei so schwer transportablen Objekten nicht mehr in Betracht — verdienen solche kalte, großkeramische Produkte trotz ihrer verhältnismäßigen Wetterbeständigkeit Billigung.



Abb. 34. Meißner Porzellan-Spitzenfigur (Das Gefühl); 18. Jahrhundert, Ende

— In der Frühzeit der Meißner Porzellanfabrik wurden versuchsweise auch Särge aus Porzellan gemacht, und zwar nicht nur Kindersärge, sondern auch ein großer für die Witwe des Oberstallmeisters v. Thielau; aber dieser Sarg brach, weshalb man solche Versuche damals nicht weiter fortsetzte; ob dieses Malheur, wie es heißt, durch eine Bestechung von seiten der Tischlerkonkurrenz veranlaßt worden ist, bleibe dahingestellt; so große Objekte, die etwa unseren keramischen Badewannen entsprechen, waren damals sicherlich ohne Brandrisse technisch unmöglich; eine luftdichte Einpassung des Deckels wäre aber auch heute noch eine nicht leicht zu überwindende Schwierigkeit. — Wenn wir im 18. Jahrhundert von ganzen Porzellanzimmern hören, so ist dies nicht ganz wörtlich zu nehmen; entweder handelt es sich um Fayencefliesenverkleidung der Wände oder um Porzellanbestandteile, die in Holzvertäfelungen eingefügt sind, wie bei dem schönen Zimmer im gräflich Dubskyschen Palais in Brünn (Tafel IV). Die Begeisterung für ein Modematerial, das schon in seiner chinesischen Heimat einerseits eierschalendünne Gefäße liefert,



Porzellanzimmer im Gräflich Dubskyschen Palais zu Brünn



anderseits auch große glasierte Ziegel, die den berühmten, 1862 zerstörten Porzellanturm von Nanking gebildet haben, war eben in der Barock- und Rokokozeit bei uns so groß, daß man alles daraus zu bilden versuchte, wie Maskennasen und Maskenaugen (Dresden, Kgl. Porzellansammlung), obwohl ein Pritschenschlag solchen Dingen im Fasching recht gefährlich werden konnte, auch Siegelstöcke oder „Hemmethknöpfe", später auch Spitzenfigürchen (Abb. 34) — die in unserer Zeit schon ohne irgendeine technische Schwierigkeit, durch Eintauchen wirklicher Spitzen in flüssige Porzellanmasse, gemacht werden —, also zahlreiche Gegenstände, die zum Beispiel dem Metall viel näher liegen. Neuerdings macht man in Sachsen auch „Eckbeschläge" für Lederschreibmappen u. dgl. aus Porzellan, was ebenfalls durchaus unpraktisch ist. — Die Lieblingsidee Kändlers wurde aber doch erst in unseren Tagen verwirklicht indem man in Roschütz bei Gera dem Herzog von Altenburg 1906 ein Porzellandenkmal setzte, allerdings kein Reiterstandbild, sondern nur eine Biskuitbüste auf blaugrünem, glasiertem Postament, nebenbei bemerkt, kein welterschütterndes Monument der Plastik. Auch ein Porzellanhaus ist erst unserer Zeit vorbehalten geblieben; Dr. Felix Ohm in Meißen [1]) ließ es sich errichten. Daß damit für die Porzellanindustrie eine neue Glanzepoche inauguriert worden wäre, kann man füglich nicht behaupten. — Gegen keramische Einlagen in seltener benützte Luxusmöbel wird sich dagegen prinzipiell nichts einwenden lassen, sofern die Verbindung technisch einwandfrei geschieht; aus der Rokokozeit gibt es namentlich aus Sèvres — z. B. beim Baron Edmonde Rothschild in Paris — herrliche Stücke mit feinst bemalten Porzellanplättchen, auch zahlreiche Empiresekretäre und Schreibtische mit Wedgwood-Inkrustation sind so reizvoll, daß wir uns geradezu wundern müssen, daß in neuerer Zeit nur traurige Nachahmungen alter Originale erzeugt wurden, wie der seinerzeit vielgenannte Meißner Salon der Operettendiva Marie Geistinger. Dafür werden aber auch manche ältere keramische Verirrungen heutzutage kaum mehr produziert, wie jene noch vor einigen Jahrzehnten hochgeschätzten Majolikateller mit den Ajournetzen, in denen sich Krabben, Fische und dergleichen verfangen haben [2]).

Die Vergewaltigungen des Glases stehen jenen keramischer Natur leider keineswegs nach. Die gläsernen, daher wohl kaum sehr zweckmäßigen Glasanker, deren sich nach Lucian die antiken Meeresgötter bedienten, sowie der Perseusschild, der auch aus Glas gewesen sein soll, sind allerdings nur Phantasiegebilde wie die gläsernen Feenschlösser und Pantoffel unserer Märchen. Tische und Stühle aus bronzemontiertem Kristallglas sind aber traurige Wirklichkeit, nicht nur in der Empirezeit [3]), sondern auch im letzten Pariser Weltausstellungsjahr, da die große Schliffglasfirma Baccarat mit solchen Virtuosenstücken die gleichartige keramische Konkurrenz aus dem Felde schlagen zu müssen glaubte. Schon 1730 wird uns von dem Reiseschriftsteller J. G. Keyßler von einer gläsernen Orgel im Dresdener Schlosse erzählt, die gewiß auch als Bravourleistung angesehen werden muß, wie etwa die noch heute in Dresden verwahrte gesponnene Glasperrücke Augusts des Starken und in unseren Tagen die aus Glas gesponnene Fahne des Gesangvereins „Frohsinn" von Lauscha in Thüringen oder ein ganz

---

[1]) Farbige Abbildung in der Leipziger „Illustrierten Zeitung" vom 8. April 1909.

[2]) Eines der charakteristischsten Stücke im Keramischen Museum zu Sèvres, Nr. 11598.

[3]) Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode 1820. Zitiert von Schestag in „Kunst und Kunsthandwerk" 1906, S. 573.



Abb. 35. Fauteuil mit Glasperlenstickerei; um 1860
Privatbesitz

mit Glasperlenstickerei bedeckter Großvaterlehnstuhl aus württembergischem Privatbesitz (Abb. 35); für pomadisierte Frisuren mag so ein Stück zweckentsprechender sein als für Glatzköpfe. In neuester Zeit werden (in Großalmerode) Telegraphenstangen aus Glas gemacht, die namentlich gegen Insektenfraß gefeit sind; Notgeld aus Glas oder Wiener Neujahrskarten aus Glas kommen nur vorübergehend vor; gläserne Fingerringe kann man dagegen vom Altertum bis zum heutigen Tag verfolgen, obgleich sie durchaus materialwidrig sind. Auch für die Kleinplastik eignet sich dieser Stoff nicht, obwohl uns das 19. Jahrhundert zahlreiche billige, kleine Büsten und Figürchen aus mattiertem Preßglas beschert hat; in diesem Falle bedeutet das Durchscheinen, die Transparenz keinen Vorzug, sondern einen Fehler. Vielleicht wäre die Wirkung besser, wenn Glas mit Bronze in Verbindung aufträte. Aber die vor einigen Jahren von einer Wiener Firma in den Handel gebrachten Salomestatuetten, die den Bronzeleib durch das translucide, manganlila gefärbte Preßglasgewand raffiniert durchschimmern ließen, waren von so untergeordnetem Kunstwert, daß man nur die andere Absicht merkte und verstimmt wurde. Über die modernen Badewannen aus farblosem Glase kann man auch verschiedener Meinung sein; namentlich wenn das in so einer Wanne sitzende Geschöpf ein Bad wirklich nötig hatte, dürfte der Anblick des schmutzigen Seifenwassers hinter der durchsichtigen Glaswand kein beneidenswerter ästhetischer Genuß sein. Technisch wäre nach unserem heutigen Siemensverfahren die Herstellung selbst noch größerer Glaskörper keine nennenswerte Schwierigkeit mehr; ob es aber ratsam ist, einen aus ungefärbter Masse erzeugten, nahezu körperlos wirkenden Glasgegenstand von zu großen Abmessungen zu machen, bleibe dahingestellt. Die Vorsehung verschone uns vor lebensgroßen, in Formen geblasenen, etwa nach Art der thüringischen Gartenkugeln[1]) innen noch farbig verspiegelten Denkmälern! — Ganze Gebäude aus Glas — in Verbindung mit Eisen — sind selbstverständlich keineswegs zu tadeln, wenn es die Zweckbestimmung von großen Ausstellungs- oder Bahnhofshallen oder von Gewächshäusern fordert; aber Bravourspielereien, wie das gläserne Haus der Pariser Ausstellung von 1900, wird man nicht loben,

[1]) J. A. Lux (Geschmack im Alltag, S. 206) lobt die Gartenglaskugeln als „feine Kultur der früheren Zeit"; vielleicht weiß er nicht, daß sie in der geschmackärmsten Zeit des 19. Jahrhunderts aufgekommen sind.

obgleich man bei Ausstellungen in der Beurteilung ästhetischer Fragen etwas milder gestimmt zu sein pflegt. Und über die Erfahrungen, die der Neuyorker Krösus Parker Woodburg vor einigen Jahren mit seinem aus Milchglasblöcken erbauten Wohnhause in Beechhurst (Long Island) gemacht hat, wurde nichts weiter verlautbart.

Am bedenklichsten sind stets jene Fälle gewesen, in denen der Hauptnachteil des Glasmaterials, nämlich seine leichte Gebrechlichkeit, in geradezu rücksichtsloser Weise unbeachtet blieb, ja noch auf die Spitze getrieben wurde. Schon aus spätrömischer Zeit besitzen wir — natürlich nur noch als Ruinen — in den sogenannten Diatreten (Abb. 36) Zeugen einer krankhaft gesteigerten Materialvergewaltigung, indem man durch unsagbar schwierigen und mühevollen Schnitt — die bequemere Ätzung war ja damals noch völlig unbekannt — ganze Netze oder Buchstabenreihen à jour aus der Glasmasse herausarbeitete und nur die Verbindungsstege stehen ließ. Was die Zeitverschwendung anlangt, wurden solche Arbeiten von späteren Glaskünstlern nicht mehr überboten, nur was die Gebrechlichkeit betrifft, haben Zitzmann und wenigstens viel vornehmer Karl Koepping-Berlin mit ihren schwindsüchtigen, von der Lampe aus allzu weichem Glase geblasenen Blütenkelchen auf gewundenen, überzarten Stengeln mit ebenso dünnen Blättern den Superlativ erreicht. Schon heute, nach wenigen Jahren, ist kaum noch etwas von diesen Ziergläsern, die das allerfeinste, altvenezianische Flügelglas an Subtilität noch wesentlich überbieten, zu sehen; es wird nicht lange dauern, und wir werden diese meist schon wegen des schlechten Materials krank gewordenen Objekte nur noch nach den Abbildungen beurteilen können; befruchtend haben diese Gläser auf das Kunsthandwerk ebensowenig gewirkt wie die auch vor der Lampe geblasenen, auch sehr zerbrechlichen, aber wenigstens anspruchslosen Thüringer Glasspielzeugobjekte, aus denen sie hervorgegangen sind. — Von viel größerer, industriegeschichtlicher Bedeutung wurde eine andere Spezialität, nämlich die geschliffenen venezianischen Spiegelrahmen (Abb. 37). Die große Begeisterung für Spiegelwirkungen im 17. und 18. Jahrhundert im Zusammenhange mit dem gleichzeitigen technischen Aufschwunge auf diesem Gebiete, zunächst in Venedig, dann auch in Frankreich und Böhmen, verleitete dazu, die durch das Material selbst gezogenen Grenzen, die auf eine Verbindung mit Holz oder Metallen hinweisen, zu überspringen. Die Zusammensetzung und solide Befestigung von einzelnen Spiegelstücken durch Anschrauben und Ankitten an ein anderes Material bietet aber solche Schwierigkeiten, daß wir



Abb. 36. Spätantikes Diatretumglas
München, Antiquarium. Nach „Kunst und Kunsthandwerk“



Abb. 37. Venezianischer Barockspiegelrahmen
Salzburg, Museum Car.-Aug.



Abb. 38. Spiegelschrank von Sang
Braunschweig, Herzogliches Museum

uns über die zahllosen Beschädigungen nicht wundern können. Davon abgesehen ist aber ein Spiegel nur eine Füllung, die einen Rahmenteil von stärkerer Betonung unbedingt braucht; noch deutlicher wird uns dies, wenn wir ganze Möbelstücke mit Spiegelinkrustationen, z. B. den in den Verhältnissen so edlen und im Glasschnitt so reichen und vornehmen Rokokoschrank von Sang im Herzoglichen Museum zu Braunschweig (Abb. 38), betrachten; er würde geschlossener und beruhigender wirken, wenn außer dem Fuße noch die anderen wichtigsten konstruktiven Linien auch nach außen durch Holzteile charakterisiert wären. Der geradezu großartige Erhaltungszustand ist fast ein Wunder und macht der Museumsdirektion wie den musterhaften Museumsbesuchern alle Ehre.

Während Glas in Verbindung mit den Metallen das geeignetste Material für Kronleuchter wäre, wurde gerade diesen von alters her gerne zugemutet, sich aus Holz herstellen zu lassen. Die wenigen Kerzen, die man früher selbst in fürstlichen Räumen bescheiden für hinlänglich hielt, ließen sich nun allerdings besser überwachen, als dies heute, da man an eine ganz andere Lichtfülle gewöhnt ist, möglich wäre. Dennoch werden selbst jetzt Kronleuchter aus feuergefährlichem Material gemacht, wie z. B. aus Geflecht (!) von Julius Mosler für die Nürnberger Ausstellung von 1906. Wenn die Dresdener Ausstellung nicht im selben Jahre stattgefunden hätte, wäre man versucht gewesen, anzunehmen, daß man sich da die Idee dazu geholt habe, weil in der Volkskunstabteilung (Raum 154) eine ostpreußische Lichtkrone aus Strohstrickgeflecht bestand, also vom feuerpolizeilichen Standpunkte sehr zu beanstanden war. Nicht weniger auffällig sind Hand- und Standleuchter aus Holz[1]), sowohl aus alter Zeit, wie die vornehm geschnitzten Stücke von Bagard in Nancy (Abb. 39), wie auch neuesten Datums. Abgesehen von der leichten Brennbarkeit, die namentlich bei ungeschicktem Aufbau recht einleuchtend ist, kommt das geringe Gewicht des Holzes in Frage, das, wenn die Kerze lang oder dick ist, den Schwerpunkt zu weit nach oben verlegt, somit die Gefahr des Umfallens der brennenden Kerze in bedenkliche Nähe rückt. Während die Leichtigkeit des Holzes in anderen Fällen ein Vorzug sein kann, bleibt die große Gebrechlichkeit auf alle Fälle ein Nachteil. Und trotzdem haben waghalsige Kunstgewerbler



Abb. 39. Geschnitzter Holzleuchter von Bagard-Nancy
Prag, Kunstgewerbemuseum

[1]) Alte Kirchenleuchter aus Holz (mit Abbildungen); Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums (Reichenberg) 1901, S. 61 ff.

dies ebensowenig gelten lassen wollen wie in der Keramik oder beim Glase und haben dem Holz, wie dem Elfenbein die unglaublichsten Drechsler- und Schnitzerkünsteleien, wie jene des Nürnbergers Zick (Abb. 40), zugemutet; Nürnberg scheint auch in der Gegenwart an solchen Virtuosentraditionen festhalten zu wollen, wie das „Kunststück" vom Jahre 1896 im Stuttgarter Landesgewerbemuseum beweist.

Das Eisen hat den Nachteil der übermäßigen Gebrechlichkeit nicht aufzuweisen; dagegen ist es wieder zu schwer und ein zu guter Wärme- und Kälteleiter, so daß es sich für das kunstgewerbliche Mobiliar weniger eignet. In Kasernen, Spitälern und anderen Massenbehausungen, wo man auf Billigkeit, Festigkeit und mangelnde Eignung zur — Wanzeneinquartierung[1]) ein größeres Gewicht legen muß als auf ästhetische Qualitäten, wird man eiserne Bettstätten bevorzugen; ob sie unansehnlich aussehen oder ob ein Musketier des Nachts etwa seinen Fuß mit einem kalten Eisenstab in Berührung bringt, spielt keine Rolle. Bei Gartenmöbeln kommt überdies die leichte Oxydationsmöglichkeit in Betracht, da der Rost sofort jede Stelle, an der sich der schützende Lackanstrich abgeblättert hat, ergreift. Deshalb sollten auch keine Blumentopfhalter aus Schmiedeeisen gemacht werden, da das notwendige Blumenbegießen dem Eisen nicht guttun kann. — Trotz der geringen Eignung des Eisens für solche Zwecke können wir doch schon seit alter Zeit derartige Abschweifungen von einem Materialgebiet ins andere verfolgen. Der im Jahre 1574 in Augsburg von Thomas Ruker gefertigte, mit biblischem und mythologischem Schmuck übersäte Eisenstuhl, den Kaiser Rudolf II. bekam, und der sich heute beim Earl of Radnor in Longford Castle befindet (Tafel V), ist sogar in Eisenschnitt, also der schwierigsten Eisentechnik, ausgeführt; dennoch kann er mehr den Wert eines Kuriositätsobjektes als den besonderer praktischer Eignung für sich in Anspruch nehmen. Auch das eiserne Schlaf-

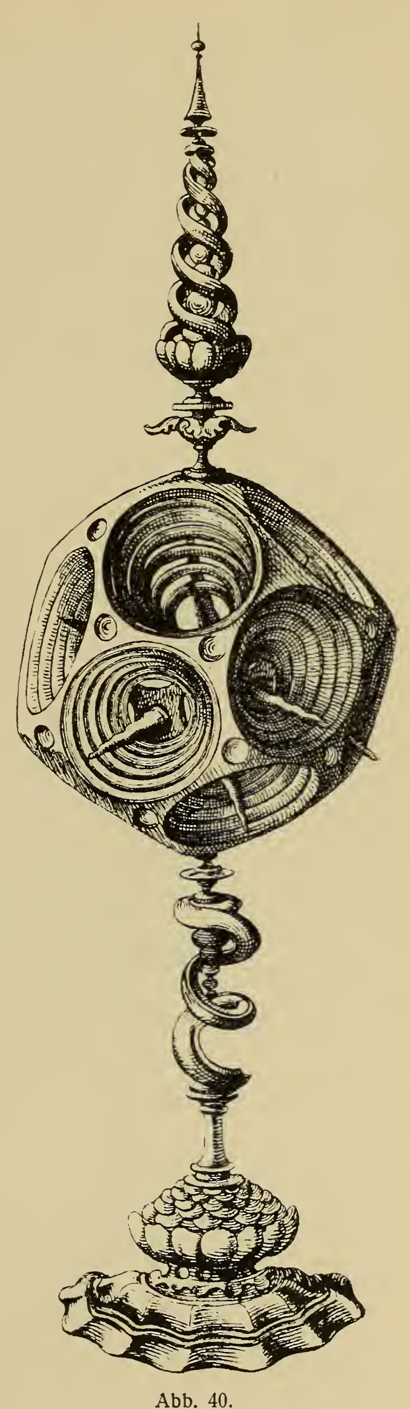


Abb. 40.
L. Zick: Drechslerkunststück
(Nach J. G. Doppelmayr: Nürnberger Math. und Künstler, 1730)

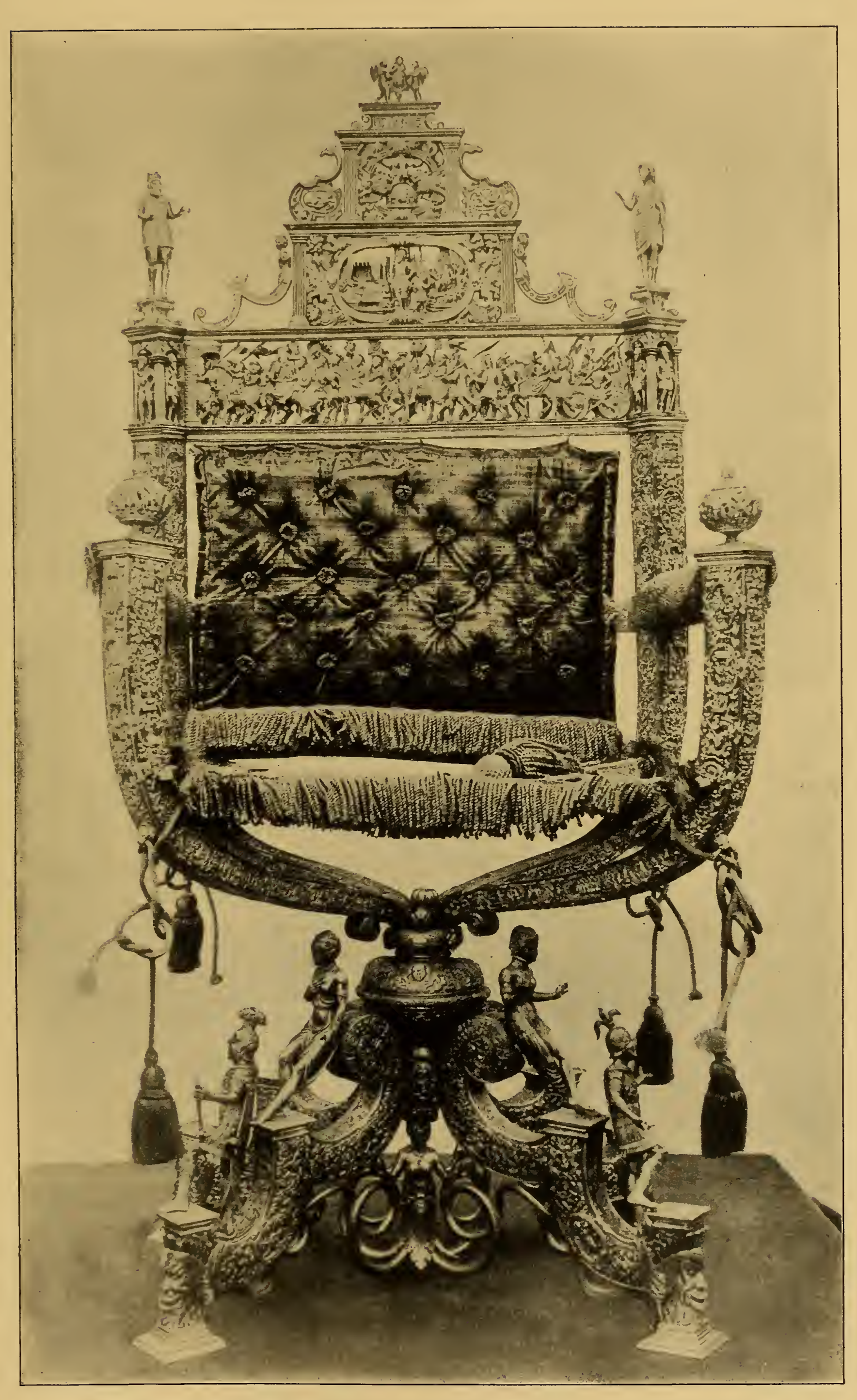
[1]) In Neapel, wo man sich mehr vor Skorpionen fürchtete, werden Bettstätten aus poliertem Eisen schon von J. G. Keyßler (1730) erwähnt.

zimmermobiliar des Papstes Clemens VII. in der Engelsburg zu Rom oder das schmiedeeiserne Barockbett des Historischen Museums von Frankfurt a. M. haben keine Schule gemacht. Aber wie hoch stehen derartige Objekte über den meisten modernen Eisenmöbeln, die in Form und Anstrich Holzkonstruktion, Rohrgeflecht oder Marmorplatten imitieren, wie etwa die Schlafzimmereinrichtung von Emile Wessbecher, einem Juror der Pariser Ausstellung 1900! Das ganz aus Bronze und anderen Metallen verfertigte Zimmer, das vor einigen Jahren ein Baron de Luca dem Museum in Neapel geschenkt hat, ist zwar mit Reliefs und Statuen überladen, aber trotzdem ohne Kunstwert; wie kann man selbst den als Teppich gedachten Fußboden aus mehrfarbigem Metall bilden! — Noch weniger geeignet ist Eisen oder Kupfer als Stoff für Trinkgefäße, sofern man nicht durch Isolierung mittels Email oder Verzinnung chemisch giftige Verbindungen hintanhält. Dennoch gibt es sogar solche im höchsten Grade unappetitliche und schwer zu reinigende Geschirre, wie z. B. Wasseralfinger Empirekaffeetassen aus Gußeisen, die den Kontrast um so stärker betonen, da ihnen identische Porzellanbilder zugrunde liegen (Abb. 41).

Dem Stein wird auch manches zugemutet, was durch seine Eigenschaften nicht begründet ist. Schon die durchbrochene Sandsteinornamentik der Hoch- und Spätgotik stellt an das Steinmaterial Anforderungen, denen dieses auf die Dauer nicht, in unserer rauchschwangeren Zeit schon gar nicht gerecht werden kann. Die an alle großen Dome aus jener Zeit angeklebten Bauhütten, die ein Provisorium in ein Definitivum verwandeln, bezeugen den Umfang der beständig nötigen Ausbesserungsarbeiten. Ein gesunder Körper braucht nicht unausgesetzt Arzt und Apotheker, nur ein kränkelnder. — Einrichtungsstücke



Abb. 41. Kaffeetasse aus Gußeisen nach Porzellanvorbild
Stuttgart, Landesgewerbemuseum



Geschnittener Eisenstuhl von Thomas Rucker in Augsburg, 1574
(Im Besitz des Earl of Radnor in Longford Castle)





Elfenbeinzimmer von Johann Moritz von Nassau-Siegen
Berlin, Hohenzollernmuseum



wurden auch schon aus Stein gemacht: Steinerne Sitze und Tische sind keine Möbel, sondern zählen höchstens zu den — in diesem Falle allerdings deplaciert so bezeichneten — „niet- und nagelfesten“ Hausbestandteilen, werden aber erfreulicherweise immer seltener, wie die steinernen Gartentische, die ins graue Altertum — ein römischer Steintisch zum Beispiel im Altertumsmuseum von Rottweil — zurückgehen. Wenn sich August der Starke von Sachsen um 1710 Serpentinsteinstühle bestellte, so blieb dies ganz vereinzelt, da ein anderer keine Veranlassung hatte, einer heimischen Industrie neue Absatzmöglichkeiten erschließen zu wollen. Wenn Objekte, die möglichst leicht sein sollen, wie Zigarrenspitzen oder Federhalter, aus schweren Halbedelsteinen geschliffen werden, dann haben sie an Eignung eingebüßt. — Teilt der Stein die ungemütliche Kälte wie das erhebliche Gewicht mit den eben besprochenen Metallen, so steht er ihnen an Zug- und Druckfestigkeit meist sogar erheblich nach. Deswegen soll man zum Beispiel Arm- und Fingerringe nicht massiv aus Karneol oder Achat machen, sondern die Edel- und Halbedelsteine nur zum Besatz von Gold- und Silberreifen verwenden oder aber die Steine anderweitig elastisch aneinanderfügen. Darum möge man aber im Kunstgewerbe auch nicht jene übertriebenen Ajourwirkungen anstreben, welche in der Großplastik in Queirolos Neapeler Marmorgruppe „Befreiung vom Wahn“ als technisches Virtuosenstück angestaunt, als Kunstwerk jedoch abgelehnt werden. Wir werden daher die Schleier- und Spitzentechnik bei Marmorbüsten, desgleichen eine subtile Naturalistik in der Bearbeitung der Haare oder des Felles ebensowenig verherrlichen wie etwa die Porzellanspitzenfigürchen der Meißner Marcolinizeit (Abb. 34).


Abb. 42. Elfenbeinpferd in durchbrochener Kugel, von Planzone
Florenz, Nationalmuseum

Elfenbein hat auch keine erheblich größere Widerstandsfähigkeit aufzuweisen, wird aber trotzdem, wie wir schon erwähnten, von Bravourtechnikern seit alter Zeit mit besonderer Vorliebe für die kühnsten Kunststückchen herangezogen. Unerhört sind die namentlich im 17. Jahrhundert hochgeschätzten subtilen Spielereien, wie etwa die langen und feinen Stengelblumen des Berliner Kunstgewerbemuseums oder besonders das von einer durchbrochenen Kugel eingeschlossene geschnitzte Pferd von Planzone aus dem Florentiner Nationalmuseum (Abb. 42), das wohl alle ebenfalls sehr mühsamen ostasiatischen Spielereien auf diesem Gebiete, wie die bekannten chinesischen Schachfiguren (Abb. 43) mit dem mehrfachen in-



Abb. 43. Chinesische Schachfiguren mit Ajour-Kugelfüßen
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

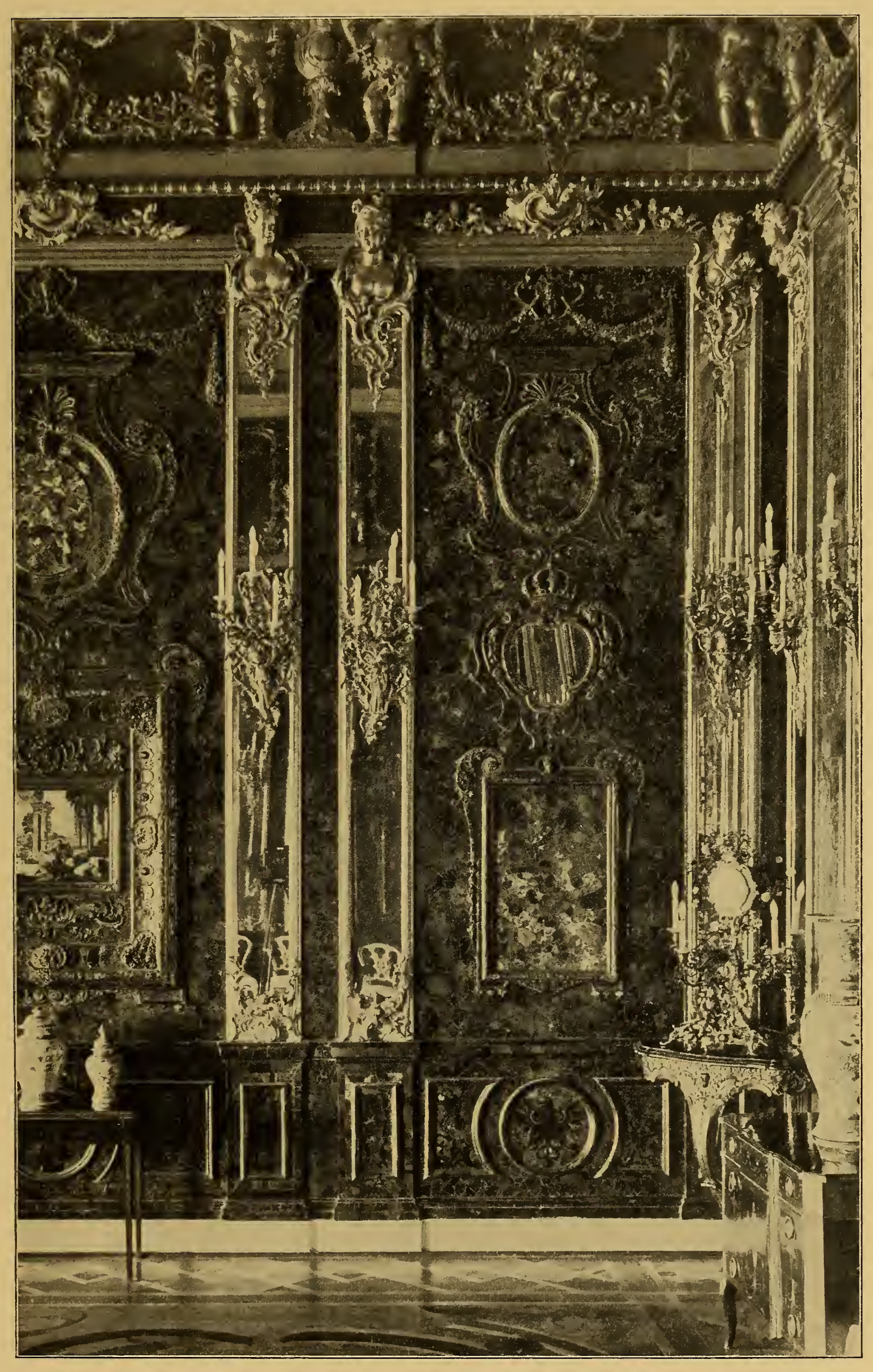
einander liegenden Hohlkugeln, weit in den Schatten stellt. — Ebensowenig eignet sich aber das Elfenbein zur Inkrustation großer Möbelstücke, wie jener Garnitur, die Fürst Johann Moritz von Nassau-Siegen herstellen ließ und die sich jetzt im Berliner Hohenzollernmuseum befindet (Tafel VI). Selbst bei der schonendsten Benützung solcher Objekte ist eine beständige Reparatur unvermeidlich, wie dies auch bei Inkrustationen von Korallen, Perlmutter und Schildpatt selbstverständlich ist. Am meisten Beschädigungen sind Bernstein verblendungen ausgesetzt; und dennoch wurden nicht nur kleinere Kästchen aus diesem Material gemacht, sondern auch große Schränke, wie im Dresdner Johanneum, ja sogar ein ganzes Zimmer, das ehedem im Berliner Schloß stand, aber vom preußischen Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I. um achtzig große Soldaten nach Rußland verhandelt worden sein soll, wo es sich noch heute im kaiserlichen Schlosse Zarskoje Selo (Tafel VII) befindet.

Auch das Leder wurde schon für viele Gegenstände mißbraucht, für die es sich gar nicht eignet, und zwar nicht nur vorübergehend für Notgeld, sondern auch für Kannen (besonders in Alt-England) [1]), Leuchter, Tintenzeuge, Tischchen (Abb. 44), namentlich in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Aber selbst dem modernen Stil suchte man diesen Stoff für ungeeignete Aufgaben dienstbar zu machen; es sei hier nur an das Lederschreibzeug von Waidmann vom Jahre 1902 [2]) erinnert. In Breslau hörte ich sogar, daß bei einer dortigen Ausstellung in den siebziger Jahren eine Statue des Apollo von Belvedere aus Leder gefertigt worden sein soll. Und da sage einer noch, daß die verächtliche Nebenbedeutung unseres Wörtchens „ledern" nicht berechtigt wäre!

Die Textilien waren auch schon manchen Vergewaltigungen ausgesetzt. Man denke nur an die sonderbaren architektonischen Aufbauten, die unsere

[1]) „Bombards" und „Back Jacks" des 17. und 18. Jahrhunderts in vielen Abbildungen in der Zeitschrift „Connoisseur" April 1900, S. 219, und besonders Juni 1910, S. 111 ff.

[2]) Abbildung in der Zeitschrift „Dekorative Kunst" 1902, S. 270.



Barock-Bernsteinzimmer, ehemals im Berliner Schloß
(Jetzt im kaiserlich russischen Besitz in Zarskoje Selo)



Tapezierer auf vielen Gewerbeausstellungen errichteten, oder an die ganz mit Plüsch eingehüllten Staffeleien in den Damenboudoiren der dritten Rokokozeit. Auf der Karlsruher Jubiläumsausstellung 1906 sah man unter den großherzoglichen Hochzeitsgeschenken von 1856 einen von der Stadt Lahr gespendeten Arbeitstisch, der ganz mit grauem Samt überzogen war, auch die beiden Schwanenlyrafüße. Wenn dies nur der Schwanengesang für solche Geschmacksentgleisungen gewesen wäre!



Abb. 44. Tischchen aus Leder; 19. Jahrhundert (Mitte)
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

Daß man dem so leicht zerreißbaren Papier auch ungewöhnliche Zumutungen stellt, kann man täglich lesen. Aus früheren Zeiten sind die meisten hierher gehörigen Objekte begreiflicherweise zugrunde gegangen. Es sei hier nur an den italienischen Tisch im Goethehaus zu Weimar erinnert, dessen Füße mit Marmorpapier beklebt wurden, damit sie zur Marmorplatte passen. Hoffentlich ist der große Olympier daran unschuldig. Heutzutage werden nicht nur Wäsche und Damenhüte, sondern auch Bausteine, Milchkannen, Wagenräder und manches andere, namentlich im „Lande der unbegrenzten Möglichkeiten“, aus Papiermasse gemacht; jüngst soll sich in Amerika auch ein Henry Vanderjungen am Hudsonufer nach japanischem Vorbilde ein Haus aus Papier haben errichten lassen, das heißt wohl ein leicht transportables Holzgerippe, dessen Papierfüllungen wegen der schlechten Wärmeleitung gegen Kälte besser schützen, als man in Europa glaubt. Für die kunstgewerblichen Betrachtungen scheiden alle diese Objekte aus. Selbst jene Wiener Empiregratulationskärtchen, die mit ihren verwickelten Zugvorrichtungen ein großes Wagnis bedeuten (Abb. 45), liegen schon im Grenzgebiete der graphischen Künste und haben uns hier daher ebensowenig zu beschäftigen wie die ebenfalls nichts weniger als unzerreißbaren Kinderziehbilderbücher. — Aus Papiermasse wurden (1760) auch Geschützrohre gemacht, wie man auch Holzkanonen, ja sogar Mörser aus Erde und Eisblöcken (1740) kennt[1]). Solche in Ausnahmefällen von der augenblicklichen Not diktierte Bravourstücke gehen uns aber hier nichts an.



Abb. 45. Wiener Gratulations-Zugkarte (Freischwebender Schmetterling)

[1]) W. Gohlke: Nichtmetallische Geschützrohre, in der „Zeitschrift für historische Waffenkunde“ V, 5.

Materialprotzerei

Diesmal handelt es sich nicht um wunderliche oder Abfallstoffe, auch nicht um Stoffe, die allgemein oder für den betreffenden Fall kunstgewerblich ungeeignet wären, sondern um zu gute, zu teuere Materiale, die man mitunter überflüssigerweise für spezielle Aufgaben verwendet hat, hauptsächlich um mit dem Reichtum zu prunken. Es gibt dafür allerdings manchmal auch andere Erklärungsgründe. Wenn Lichtenberg-Göttingen[1]) von Brückmann erzählt, er habe das Dedikationsexemplar seiner Abhandlung über den Asbest auf feuerbeständiges Asbestpapier drucken lassen, so ist dagegen nichts einzuwenden; man könnte höchstens bedauern, daß die gesteigerte Sorge um die Erhaltung für alle Zukunft nicht auch wichtigeren literarischen Werken zugewendet worden ist. Wenn wir — wie im Museum von Schwäbisch-Gmünd — ein Tamburin sehen, das statt mit einem Fell mit dem Pergamentblatt aus einem mittelalterlichen Kanzionale überzogen worden ist, so mögen wir uns denken, daß einmal wohl nur eine Verlegenheit dazu geführt haben mag, ähnlich wie wir ab und zu einen Brief, der schon abgehen muß, auch mit einer höheren Marke frankieren, wenn wir die genügende billigere gerade nicht zur Verfügung haben. — Anders dagegen ist schon jene Wette zu beurteilen, der zufolge am Hofe Maria Theresias Graf Josef Czobor und Marchese Tarouca in einem äußerlich unscheinbaren, aber doch möglichst kostbaren Gewand erscheinen sollten; der ungarische Magnat siegte, indem er seinen Attila mit der Leinwand eines Originalgemäldes von Guido Reni füttern ließ; Kunstvandalismus und gewöhnliches Protzentum reichen hier einander die Hand, wohl auch ein bißchen Originalitätshascherei, die dabei häufig mit im Spiele ist.

Schon die volkswirtschaftlichen Rücksichten legen uns nahe, nirgends ein kostbareres Material zu verwenden, als für den betreffenden Zweck und für die beabsichtigte Wirkung angezeigt erscheint. Man wird auch vor teueren Stoffen nicht haltmachen, wenn es die Verhältnisse erheischen: Ein Ehrengeschenk an eine große Persönlichkeit soll auch im Material nicht dürftig sein, und noch heute bewundern wir in den verschiedenen Museen überreich mit Edelsteinen besetzte Kassetten und Ehrensäbel oder Reliquiare, die reiche Fürsten berühmten Kirchenschätzen überwiesen. Ohne goldgestickte, perlen- und edelsteinbesetzte Gewänder können wir uns denkwürdige Festlichkeiten gar nicht denken. Dergleichen abschaffen zu wollen, wäre nüchternster Puritanismus, der sich darin gefällt, jede Lebensfreude zu zerstören.

Auch wenn zu besonderen Anlässen ein Huldigungsgedicht oder ein Theaterzettel oder eine freudige Depesche auf weiße, gelbe oder rosa Seide gedruckt[2]) wurde, wird daran vom ästhetischen Standpunkte nichts auszusetzen sein. Eine Besuchskarte, auf Seide gedruckt, ist dagegen schon bedenklicher, da hier doch schon eine merklichere Übertreibung vorliegt. Zu tadeln sind aber vor allem die auf Seide gedruckten Kupferstiche, die im 17. und 18. Jahrhundert als

---

[1]) Nach den „Erinnerungen" von F. v. Matthisson (1794).

[2]) Eine Spezialsammlung von Drucken auf Seide z. B. bei Hofantiquar Emanuel Mai in Berlin.

besonders kostbar galten. Hier wird geradezu ein teuereres Material ein schlechteres, da sich jedes Gewebe verziehen läßt, somit Einzelheiten, wie die Gesichter der Dargestellten, zu Karikaturen verzerren kann, was beim steifen Papier, das auch nicht jede Erhabenheit der Unterlage wiedergibt, ausgeschlossen ist.

Nur feudaler Repräsentationssucht ist es zuzuschreiben, wenn in einzelnen Schlössern ganze Teile von Innenräumen, wie Balustraden, oder mächtige Möbelstücke, wie Thronstühle, Tische und Kandelaber, aus Silber gebildet sind, und wenn sich ein eigenes Gewerbe der „Silbertischler“ [1]) entwickelt hat. Das meiste der silbernen Serenissimusherrlichkeiten mußte in bösen Kriegszeiten wieder den Weg zur Münze wandern, wie die überreichen Dekorationsstücke des Berliner Schlosses, die heute nur in versilberter Holzschnitzerei noch vorhanden sind. Andere Silbermöbel haben sich noch erhalten, wie jene des Schlosses Rosenborg in Kopenhagen (Abb. 46). Gleiche Tendenzen verfolgte auch die katholische Kirche, die in der Barockzeit große Heiligenstatuen, ja selbst gewaltige Dekorationsbauten, wie das noch vorhandene Grabmal des hl. Johannes von Nepomuk im Prager Veitsdom, aus massivem Silber bilden ließ. Im Prinzip ist dergleichen nicht wesentlich verschieden von den fabelhaften Schätzen des indischen Maharadscha von Baroda, der außer einem vier Quadratmeter großen, nur aus Rubinen, Diamanten und Perlen bestehenden Teppich zwei Kanonen aus massivem Gold und zwei aus Silber besitzt, die natürlich eine Stahleinlage haben müssen, um wenigstens ab und zu für blinde Salutschüsse verwendet werden zu können.

Mit mächtigen Edelsteinen kann man natürlich am meisten und ausgiebigsten protzen, und nicht umsonst wird die parvenühafte Kommerzienrätin und die reichgewordene Metzgersfrau in allen Witzblättern immer wieder hergenommen, wenn sie selbst bei den unpassendsten Gelegenheiten ihren Reichtum in vielen großen und teueren, aufdringlich gefaßten Steinen zum Ausdrucke bringt. — Die Renaissance hat auch kostbare Steine in großer Anzahl verwendet, aber sich wohlweislich gehütet, das Material allein zur Schau zu stellen, sondern dies erst künstlerisch verarbeitet und von der köstlichsten Goldschmiede- und Emailarbeit begleiten lassen. Die prächtigen Bergkristall- und Rauchtopasgefäße im Wiener k. u. k. Hofmuseum, in der Münchner Schatzkammer oder im Grünen Gewölbe von Dresden bieten genügend Beispiele dafür; auch die feine Ecce-Homo-Statuette aus Jaspis in der Pariser Apollogalerie des Louvre mag als Zeuge dienen. Bei neueren Arbeiten dagegen tritt die Kunst oft zurück und läßt das Material allein sprechen. Bezeichnend ist dafür zum Beispiel jene Landkarte, die der Zar von Rußland 1907 der französischen Republik schenkte und die auf fünf Millionen Mark geschätzt wurde. Von poliertem Jaspisgrund heben sich die 87 französischen Departements in ebensovielen Edelsteinfarben ab; die größeren Städte sind durch die kostbarsten Steine markiert, wie Paris durch einen großen Rubin, Lille durch einen Diamanten, Havre durch einen Smaragd, Rouen durch einen Saphir usw. Kann ein solches Edelsteinmosaik ein Kunstwerk genannt werden?

Je teuerer ein Stein ist, um so größer wird das Mißverhältnis, wenn keine künstlerisch hervorhebenswerte Verwertung dazutritt. Mit Recht wenden sich daher manche Stimmen gegen den in unseren Tagen besonders auffälligen

---

[1]) So nennt z. B. J. G. Keyßler den Augsburger Man.

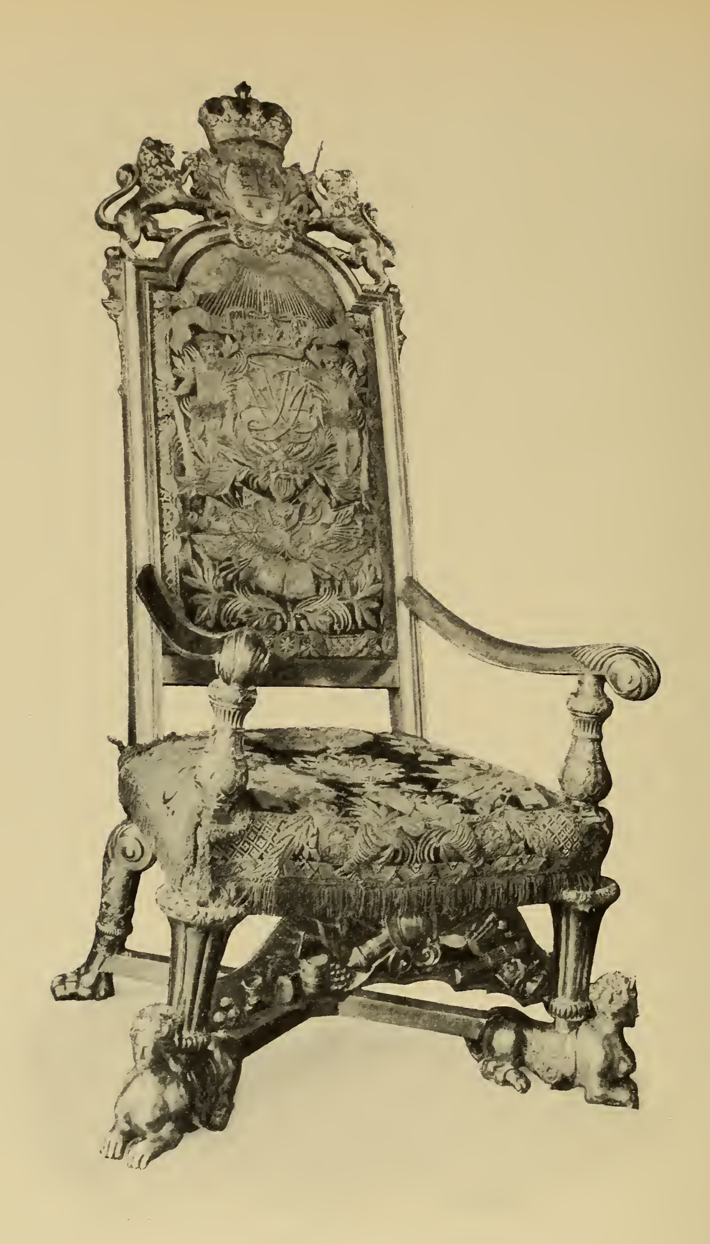


Abb. 46. Silberner Lehnstuhl
Kopenhagen, Schloß Rosenborg

Diamantenunfug[1]). Wie unvergleichlich hoch stehen die kunstvollen Renaissanceringe mit oft nur schlichten Steinen — z. B. in der schönen Ringsammlung Koch in Frankfurt a. M. — über den heutigen dicken Goldreifen, auf denen ein möglichst riesiger Brillant funkelt, und den Boutons, die aus nichts anderem als einem recht großen Stein bestehen. Daß frühere Zeiten übrigens auch nicht immer ganz engelrein waren, erfahren wir zum Beispiel von J. G. Keyßler (1730),

[1]) Felix Moeschlin in der Berliner Zeitschrift „Werkkunst" 1909, S. 357 ff.

der uns von dem Mantegnagemälde in der Kirche S. Andrea in Mantua mitteilt, daß in den Augen des Heiligen ehedem kleine Diamanten eingesetzt waren, die jedoch gestohlen wurden. Hat in diesem Falle der Dieb nicht unbewußt ein besseres Kunstempfinden an den Tag gelegt als die Kirchenverwaltung? — Am bequemsten hätten es allerdings die Diebe, wenn der Vorschlag von Rudolf Tropsch[1]) verwirklicht werden würde, der so originell ist, sogar für die Außenarchitektur wirkliche Diamanten — wohlgemerkt nicht etwa „Diamantquadern" — als Baumaterial neben Marmor, Japanlack, Malachit und Email zu empfehlen. Der daselbst angeregte Sommerpavillon dürfte jedoch eine „Phantasie" bleiben. Das Papier — auch das Zeichenpapier — ist ja geduldig. Erinnern wir uns da nicht unwillkürlich an den Pariser Schmuckkünstler Lalique, der zum Unterschiede von den größten mondänen und demimondänen Juwelieren nicht in Brillanten und Perlen wühlt, sondern mitunter auch das schlichteste Material durch seine Dichtungen adelt?

Das eben ist die Gefahr protzenhafter Überladung mit teueren Materialen, daß man nur zu leicht Materialwert und Kunstwert miteinander verwechselt und — auch auf anderen kunstgewerblichen Gebieten —, von den Vorzügen eines wertvollen Stoffes geblendet, die künstlerische Ideenarmut, die sich dahinter oft verschanzt, nicht merkt. Unter solchen Verhältnissen sinken wir aber in die Barbarei der Völkerwanderungsperiode zurück, die die erbeuteten Goldklumpen wog und die klassische Kunst zertrümmerte. Wird der rohstoffliche Preis geschätzt, dann wird man bald Schmuckgegenstände nicht mehr aus Gold haben wollen, sondern aus Germanium, Gallium, Polonium und wie alle die neuen Metalle heißen, die ungleich mehr kosten als Gold, sich aber trotzdem für die kunstgewerbliche Verarbeitung schon wegen ihrer Unansehnlichkeit fast gar nicht eignen.

Der gute Geschmack und zugleich volkswirtschaftliche Rücksichten verlangen von uns, mit schönen Stoffen nicht unwürdig zu wüsten. Ist es nicht Verschwendung, wenn in Deutschland allein alljährlich ungefähr 53000 Kilogramm Elfenbein für Kämme verbraucht werden? Ließe sich dieses Material, das für die Kleinplastik vielfach unersetzlich ist und leider immer seltener wird, nicht lieber für solche Dinge, wie für Messerhefte, Klaviertasten, Billardbälle, durch andere Stoffe, wie Zelluloid oder Galalith, ersetzen? Etwa geringere Elastizität und Waschbarkeit, Gewichtsunterschiede und dergleichen werden sich gewiß durch die Fortschritte der Produktion beheben lassen.

Wie anders spart man doch zum Beispiel in der Gartenstadt Erfurt, wo man im Bahnhofrestaurant auf jedem Tische künstliche (!) Blumen sehen kann, als ob nicht von dort her halb Deutschland mit natürlichen Blumen versorgt werden könnte. Falsche Sentimentalität mit den „lebenden" oder — besser gesagt — „sterbenden" Blume ist gewiß nicht der Grund, denn die Bestimmung der schönsten Blumen bleibt in der Regel, in Schönheit zu sterben. Nur Sparsamkeit, mit der man die beständigen kleineren Ausgaben vorteilhaft kapitalisieren will, ist das Motiv. Und diese Sparsamkeit mit den natürlichen Blumen hat auch zu anderen Auswüchsen des schlechten Geschmacks geführt, nämlich zu den Glasperlen-Grabkränzen, die wegen ihrer Dauerhaftigkeit bei der ärmeren

---

[1]) Vgl. die Wiener Zeitschrift „Der Architekt" X, April 1904, Tafel 40.

Bevölkerung so beliebt sind, daß sogar ausgedehnte Hausindustrien dieser Erzeugung dienen. Frankreich, das doch sonst in Geschmacksfragen — wenn auch nicht mehr in gleichem Maße in Kunstfragen — noch immer ein großes Wörtlein mitzusprechen hat, ist der Hauptsitz für diese, auch in den Formen nichts weniger als lobenswerte Verschwendung von Glasperlen, aus denen man schönere Dinge machen könnte. Wer kein Geld für Palmen und Rosen hat, lege einen Tannenbruch oder die erstbeste hübsche Feldblume, die bei der nächsten Gelegenheit leicht zu erneuern sind, oder einen blühenden Dornzweig auf das Grab seiner Lieben; damit ehrt er ihr Andenken besser als durch die schauderhaften Perlenkränze, die einen reicheren Eindruck erwecken sollen und doch nur eine durch unpoetische Geldrücksichten verschärfte Materialprotzerei des kleinen Mannes bleiben.

Schlechte Materialverbindungen

Sehr viele kunstgewerbliche Gegenstände bestehen nicht nur aus einem Stoffe allein, sondern ziehen noch einen oder den anderen fremden Stoff zur Vollendung heran. Ist nun schon die vollkommene Zusammenfügung von zwei getrennten Teilen desselben Materials nicht immer leicht, so wachsen die Schwierigkeiten, die die Kombination verschiedenartiger Materiale bieten, nicht selten derartig, daß eine gänzlich befriedigende Lösung unerreichbar ist. Das Einklemmen eventuell in eigens dafür gemachte Vertiefungen, das Zusammenbinden oder Zusammennähen, das Löten, Leimen und Kitten, das Annageln oder Anschrauben — all dies läßt uns mitunter im Stich. An uns werden ja höhere Anforderungen gestellt als an das Mittelalter, da man noch schlichte Kisten und Kasten aus mächtigen Eichenbohlen zusammenzimmerte und zum festeren Halt mit dichten Schmiedeeisenranken und -bändern ganz benagelte. In allen zarteren Arbeiten haben wir bei allen Verbindungen auf die beiderseitigen Eigenschaften zu achten, die einander nicht aufheben oder auch nur beeinträchtigen sollen, sowie auf deren Veränderungen bei Temperatur- oder Feuchtigkeitsunterschieden. Um der ersten Forderung zu genügen, werden wir zum Beispiel Seidenapplikationen und Perlenstickereien auf weißem

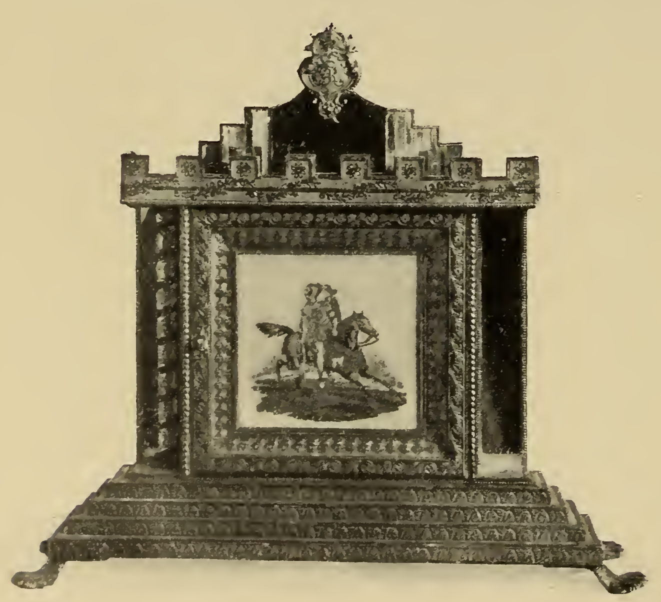


Abb. 47. Papeteriekassette mit Spiegeln; um 1830
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

Leinengrund besser unterlassen, da wir sonst die Leinenwaschbarkeit schmälern würden; desgleichen werden wir bei polierten Möbeln lieber vergoldete Beschläge wählen, weil das häufige Putzen von Messing die Umgebung des Schlüsselschildes oder Griffes verdirbt; die Silber-Scharnierdeckel von Porzellan- und Glaskrügen wurden im 18. Jahrhundert auch am liebsten vergoldet, damit durch häufiges Putzen die Bruchgefahr der Gefäße nicht vergrößert werde. — Die zweite Forderung macht uns darauf aufmerksam, daß das Holz in der Feuchtigkeit sich verzieht oder wirft, in der Trockenheit dagegen reißt; daß auch die Pappearbeiten sich leicht verkrümmen, daß sich die Metalle in der Hitze ausdehnen usw. Porzellan oder Glas wird daher auf ein Holzbrett ebensowenig geleimt werden dürfen, wie dünne Glasspiegel kein geeignetes Material für den Buchbinder bilden. Trotzdem wurden namentlich im 19. Jahrhundert die schlechtesten Materialkombinationen immer wieder versucht, ja zum Teile neu ersonnen. Als Beispiele seien nur die mit Spiegeln beklebte romantische Briefpapierkassette (Abb. 47) genannt, oder die selbstverständlich inzwischen gesprungenen Blumenfüllungen von Porzellan in Leder auf Holzgrund, oder ausgesägte Pianinofüllungen von Furnierholz auf Blech mit Seidenbespannung; bei den verschiedenen Ausdehnungskoeffizienten dieser drei Stoffe muß das Holz in der Wärme abspringen und die Seide Risse bekommen.



Abb. 48. Kupferstich mit Seide und Tüll; 18. Jahrhundert, Anfang
Jena, Museum

Hierher können auch manche alte Nonnenarbeiten und neuere Bestlerpimpeleien gerechnet werden, sofern sie heterogene Stoffe unpassend aneinanderfügen, wie seidenbeklebte oder mit Tüll benähte Zeichnungen oder Kupferstiche — z. B. die fünf Sinne aus dem Museum von Jena (Abb. 48) —, Stanniolunterlagen hinter Papierausschnitten und dergleichen. Besonders in die Augen springend

sind die technisch so mühsamen — oft auf beiden Seiten gleichen — Seidenstickereien auf Papiergrund und die kalten Ölfarben auf Keramik, Glas, Stein und Metall; im ersten Falle, der namentlich von der Rokokozeit bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts beliebt war, geht das Grundmaterial verloren, und die Stickereireste hängen sozusagen in der Luft, im zweiten Falle wird das Dekormaterial nur zu bald abgescheuert, und der kahle Grundstoff bleibt übrig. Zahlreiche Fayence und Chinaporzellane des 17. Jahrhunderts zeigen uns noch an den dürftigen Farbenspuren, daß sie ehedem ganz bunt gedacht waren; namentlich bei solchen keramischen Objekten, die eine halbfertige Darstellung in Unterglasurblau aufweisen, vermißt man die Lücke, die durch das Abscheuern der anderen, kalten Farben entstanden ist (Abb. 49). Auch auf vielen Gläsern des 16. Jahrhunderts sieht man noch Reste von Wappen oder Ornamenten in Farben und Gold, noch mehrere haben aber ihren Schmuck schon längst ganz eingebüßt; nur auf den der Benutzung völlig entrückten Stücken sieht man noch die ursprüngliche Wirkung, vielfach sogar auch hier nur in Überresten und wiederholten Übermalungen, wie etwa auf dem berühmten Luther-Kelchglas der Nürnberger Stadtbibliothek (Abb. 50). Aber damals fehlte noch in Deutschland die Kenntnis von den beständigen, einbrennbaren Schmelzfarben auf Glas, da sogar noch Venedig ab und zu Lackfarben weiterbenutzte. Nachdem aber seit den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts auch in Deutschland die solide Emailmaltechnik langsam, aber sicher ihren Siegeszug angetreten, hat man die kalte Farbe gerne aufgegeben. Noch einmal wurden, offenbar von Dosenmalern, denen weder Emailfarben noch ein Muffelofen zur Verfügung stand, in der Empirezeit Versuche gemacht, Lackfarben mit dem Glasmaterial in Verbindung zu bringen, d. h. die Gläser ganz damit zu überziehen. Aber der gesunde Geschmack wendete sich dagegen, und die Dosenmalereien auf Glas bleiben eine unbedeutende Epi-



Abb. 49. Fayencekanne, ohne vollendete kalte Bemalung; um 1700
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

sode. Um so merkwürdiger ist es, daß in unserer Zeit, allerdings weniger in industriellen Kreisen als unter den Bekennern der „Liebhaberkünste", wieder Glas- und Porzellanobjekte mit Ölfarben bemalt werden, was um so bedauerlicher ist, als schon überall Emailfarben zu haben sind und es auch an Gelegenheit, diese einbrennen zu lassen, nicht mangelt. Unerquicklich sind heutzutage zum Beispiel die kleinen von der Lampe geblasenen Glasväschen mit gekämmtem Schuppendekor, der bei näherer Prüfung nach Art der getunkten Buchbinderpapiere erzeugt und mit einer Lackschicht gedeckt ist; auf derartige Erzeugnisse darf die thüringische Industrie



Abb. 50. Luther-Kelchglas mit Lackmalerei
Nürnberg, Stadtbibliothek

nicht sonderlich stolz sein. Ebenso arg wirken solche schlechten Materialkombinationen, wenn sie mit Dilettantenpimpelei Hand in Hand gehen, wenn man zum Beispiel einen alten Blechtopfdeckel mit einem Blumenstrauß bekleckst oder ein schlankes Zylinderglas in ein „Birkenstämmchen" verwandelt, indem man auf den weißen Ölfarbenanstrich braune Quertupfen verstreut und darauf noch stellenweise Moos oder Flechten anklebt. — Und doch wird man Lackfarben auf Glas in einem Falle nicht verurteilen, wenn es sich nämlich um Provisorien handelt; an einer Ladentür oder an einem Schaufenster, die ja meist zu einem Mietobjekt gehören, wird man die Firma oder einen Artikelnamen nur in kalt aufgemalten oder leicht angeklebten Buchstaben anbringen, da man ja beim Auszug aus dem Geschäft die Spiegelscheiben wieder unbeschädigt zu über-

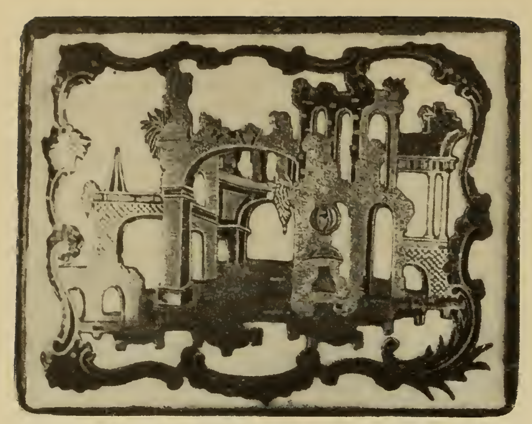


Abb. 51. Wiener Porzellandose mit Lackpikeetechnik
Ehemalige Lanna-Sammlung, Prag

geben hat. Doch diese Frage wird man kaum eine kunstgewerbliche nennen können.

Bei manchen alten kunstgewerblichen Objekten, die heute in Sammlerkreisen viel begehrt sind, könnte leicht der Marktwert darüber täuschen, daß wir es trotzdem mit nichts weniger als einwandfreien Materialkombinationen zu tun haben. Ein solches Beispiel ist die vorwiegend Wiener Lackpikee-Technik aus der Mitte des 18. Jahrhunderts (fälschlich auch „Neuber-Technik" genannt), namentlich wenn als Grundstoff Porzellan verwendet wurde. Die in den schwarzen Lack eingedrückten Goldstäbchen und Perlmutterpartikelchen (Abb. 51) können für die Dauer auf solcher Basis nicht festsitzen, weswegen viele solche Arbeiten, namentlich Dosen, schon stark beschädigt sind. — Auch die Zwischengoldglas-Technik wird — von einzelnen Nachahmungen alter Originale abgesehen — heute mit gutem Grunde nicht mehr ausgeübt; die beiden ineinander geschobenen, dünnwandigen Gläser, die die Goldfolie umschließen, lassen sich ja nicht auf heißem Wege vereinigen, sondern nur mit Mastix zusammenkitten; in der Wärme zerfließt jedoch das Harz und bildet bleibende, störende Flecke. — Noch origineller, allerdings noch weniger einwandfrei, sind die Empire-Porzellantassen mit Glasboden von Desprez in Paris (Abb. 52); so tadellos die im Glase eingeschlossenen Porträtreliefs sind, so wenig homogen kann die Verbindung von Glas und Porzellan ausfallen. Desprez hat zwar auch das Einkitten des geschliffenen Bodenstückes in die ebenfalls zugeschliffene bodenlose Porzellantasse mit der denkbar größten Peinlichkeit besorgt; aber Kitt bleibt schließlich doch Kitt. Wenn heißer Kaffee länger in einer solchen Tasse steht, kann doch der Boden herausfallen. Obwohl just kalter Kaffee nach dem Volksaberglauben schön machen soll, dürfte es doch eine zu weitgehende Forderung sein, sich der Tasse zuliebe den warmen Kaffee abgewöhnen zu sollen, da doch nicht jeder Mensch um den Parisapfel zu konkurrieren gedenkt.

Porzellan- und Wedgwoodwaren-Einlagen in Möbel oder Spiegelinkrustationen müssen technisch sehr genau gearbeitet sein, d. h. gut elastisch und doch nichts weniger als wackelig sitzen, wenn sie uns keine Enttäuschungen bereiten sollen. Spiegelstückchen, Glassteinchen und größere Perlmutterstückchen nur mittels eines Kittgrundes mit dem Holzkern zu verbinden, wie dies zum Beispiel bei den fünf, auf die Entfernung sehr pompös wirkenden Barock-Dekorationstellern des Münchner Nationalmuseums der Fall ist, kann keine solide Kombination genannt werden. — Leider werden aber auch in unseren Tagen, sogar unter Hinzuziehung neuer Techniken, mitunter Materialverbindungen gewagt, die uns noch weniger erfreuen, obwohl sich die Erfinder darauf noch etwas einzubilden scheinen. Wie unkünstlerisch ist zum Beispiel die — überdies noch recht un-

gelenke — Wachsbossierung auf Gläsern, nachträglich verkupfert und patiniert[1]). Zu bedauern ist dabei noch besonders, daß eine staatliche Anstalt Österreichs mit solchen Dingen die Initiative ergreift.

Die allergrößten Schwierigkeiten, gute Materialverbindungen zu erreichen, hatte von jeher das Holz, das ja nie vollständig aufhört zu „schaffen“ und zu „arbeiten“, und mag es noch so gut abgelagert und ausgetrocknet zur Verwendung gekommen sein. Bei alten Intarsien kann man dies am deutlichsten sehen, namentlich wenn neben dem Holz noch andere Stoffe, wie — hauptsächlich auf Anregung des französischen Hofebenisten Charles André Boulle (✝ 1732) in der nach ihm benannten „Boulletechnik“ — Schildpatt, Elfenbein, besonders aber Metalleinlagen hinzutreten (Abb. 53). So effektvoll die Boullemöbel die feudale Louis XIV-Kunst auch ohne Zweifel veranschaulichen, so empfindlich sind sie gegen Temperaturschwankungen und Feuchtigkeit; Boulles Hauptwerk, das „Cabinet du Dauphin“, und manches andere hat ihn nicht einmal überlebt, da es in dem feuchten Erdgeschoß des Schlosses zu Versailles schon nach wenigen Jahren zugrunde ging. Nicht viel besser steht es um manche Möbel seiner Nachfolger[2]), und was sich noch bis jetzt gut erhalten hat, wird im Laufe der Zeit unseren Zentralheizungen zum Opfer fallen. Eine wirklich vollständig solide Verbindung von Holz und Metall zu erlangen, ist erst unserer Zeit vorbehalten geblieben; die Metallwarenfabrik der Gebrüder Erhard in Schwäbisch-Gmünd ist die Inhaberin des betreffenden Patents, das die ausgesägten Holzfurniere und die in dieselben passenden Gelbblecheinlagen gleichmäßig an eine durchlöcherte und

[1]) Abbildung in der „Zeitschrift für Zeichen- und Kunstunterricht“, Wien, Januar 1906.

[2]) Im Schlosse von Weikersheim z. B. kann man solche abblätternde Boullemöbel sehen, namentlich einen großen Spiegelrahmen.



Abb. 52. Porzellan-Empiretassen mit Glasboden, von Desprez-Paris; 19. Jahrhundert, Anfang
Stuttgart, Sammlung Pazaurek

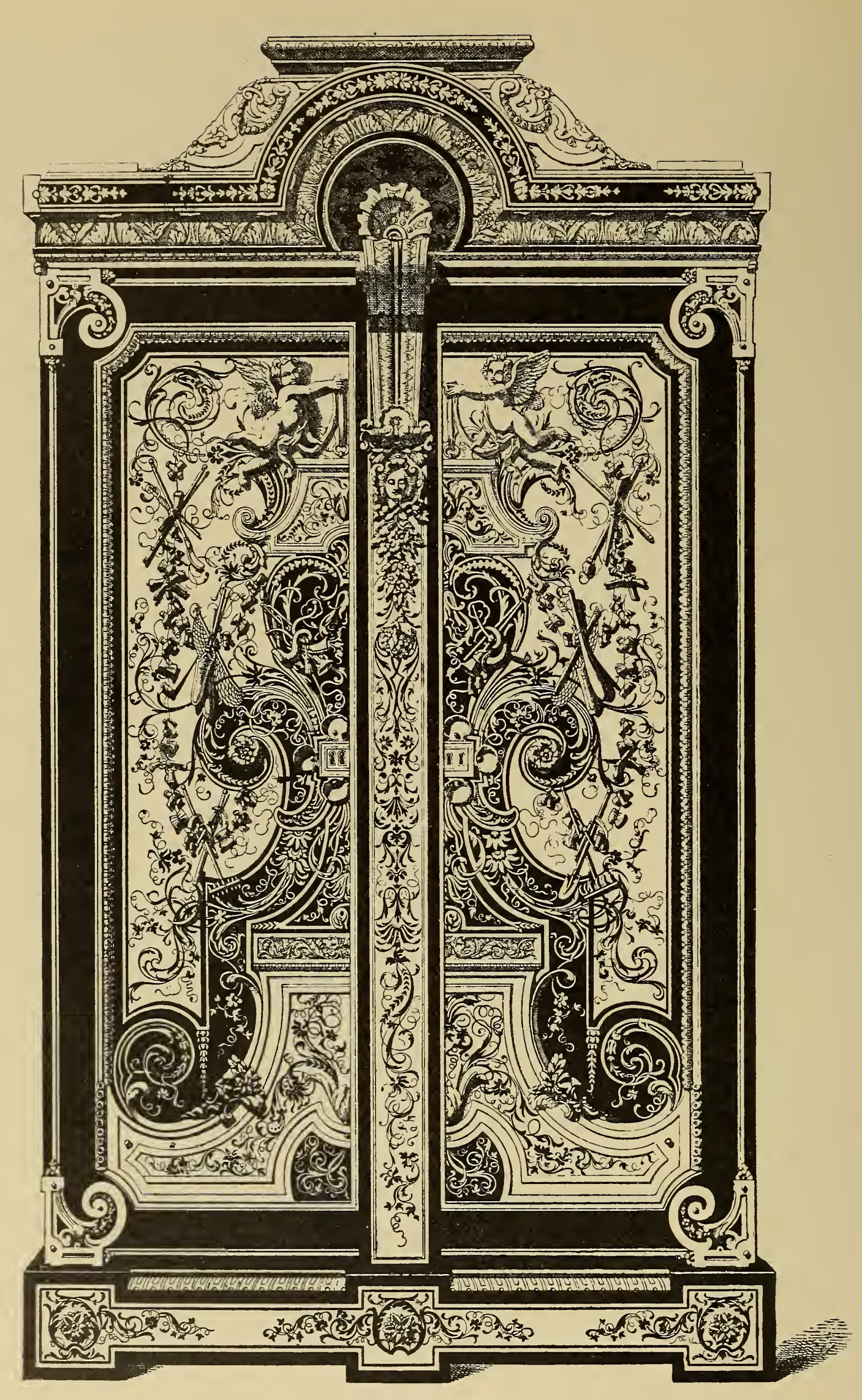


Abb. 53. Boulle-Schrank, Paris, Mobilier de la couronne
(Nach L'art pour tous)

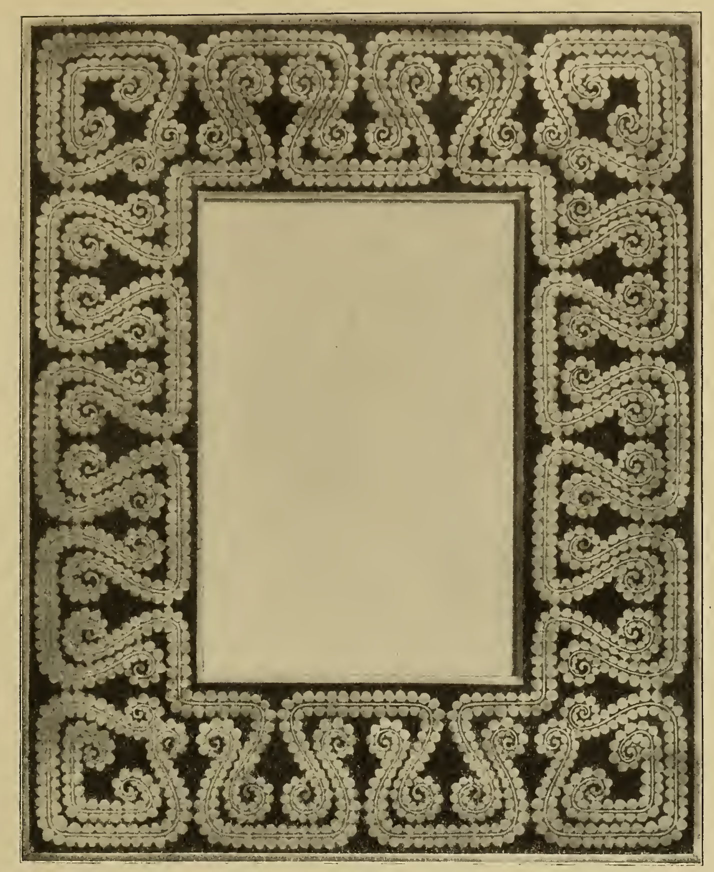


Abb. 54. Metallintarsia-Rahmen von Gebrüder Erhard, Schwäbisch-Gmünd

aufgerauhte Weißblechunterlage so fest angepreßt beziehungsweise anlötet (Abb. 54), daß sogar Rundbiegungen gewagt werden können; auf einem Holzkern wäre dergleichen niemals erreichbar gewesen.

Eine Erörterung über Materialverbindungen würde eine große Lücke aufweisen, wenn man die viel umstrittene Furnierungsfrage von der Behandlung ausschließen wollte. Vielfach wird sie nur als eine Geldfrage angesehen; mit Unrecht. Wenn die dünne Lage seltenerer und teuererer Holzarten nur den billigeren Weichholzkern zu verdecken und somit Täuschungen zu begünstigen hätte, müßte man gegen die Furnierung zu Felde ziehen. In der Tat gewähren manche Biedermeierzeit-Möbel, bei denen sich die äußere Haut zum Teile abgelöst hat, keinen erfreulichen Anblick. Auch den Hinweis darauf, daß die massiven Möbel viel zu schwer wären, was ja bei mancher alten Eichenholztruhe leicht erprobt werden kann, dürfte man nicht als stichhaltig gelten lassen. Heutzutage liegen die Dinge aber doch etwas anders: An die Stelle der früheren einfachen Furnierung, die jeden größeren Sprung oder Riß der Blindholzunterlage mitmacht, ist in der modernen Schreinertechnik die sogenannte „Absperrung" getreten, wofür B. Harras in Böhlen das geschraubte Fremdwort „Koptoxyl" einführen will: Man weicht dem dicken Holzbrette überhaupt aus, leimt vielmehr verschiedene dünnere

Tannen- oder Pappelholzlagen unter sehr großem Drucke kreuzweis übereinander und begegnet gerade durch diesen technischen Fortschritt den Nachteilen des Holzmaterials, dessen widerstreitende Kräfte sich auf diese Weise gegenseitig im Schach halten und paralysieren. Daß man hierbei zu oberst und zu unterst nicht die wertlosesten Holzlagen anordnet, ist wohl selbstverständlich. Eine solche Materialverbindung ist nicht nur nicht tadelnswert, sondern als eine gute neue Errungenschaft mit Freude zu begrüßen, kann somit auf keinen Fall mit den plattierten oder Dubleewaren der Goldwarenindustrie verglichen werden, bei welchen solche technische Erklärungsgründe nicht bestehen, und nur der nackte Kostenpunkt ein Surrogat beschönigen soll.



Abb. 55. Moderne Steingutvase mit Hammerschlagschmuck Stuttgart, Landesgewerbemuseum

Aber auch wenn technische Gründe wegfallen, wird man manche Materialkombinationen mehr wunderlich als schön nennen können. So hat sich namentlich die Großplastik schon in alter Zeit und neuerdings wieder[1]) oft darin gefallen, der Bronze oder dem Marmor noch andere Materiale an einzelnen Stellen hinzuzufügen. Sofern, wie in der Diadochenzeit, diese Materialmischung konsequent durchgeführt, ja mitunter zum Prinzip erhoben wird, kann man diese Richtung gelten lassen, ohne sich darüber allzusehr zu freuen. Aber kleine Einzelheiten, wie eingesetzte Glasaugen, angehefteter Schmuck, wirken nur wie kokette Spielereien, namentlich wenn das betreffende Bildwerk sonst keineswegs polychrome Wirkungen anstrebt, wie dies die Antike und das Mittelalter getan haben.

Materialübergriffe

Wenn ein kunstgewerblicher Stoff im Geiste eines anderen behandelt wird, so muß das als ein Übergriff bezeichnet werden. Es ist hier allerdings noch keine witzig sein sollende Idee im Spiele, wie bei den Attrappen, auch noch keine Vorspiegelung falscher Tatsachen, kein Betrug, wie bei den Surrogaten, aber doch immerhin eine unstatthafte Grenzverschiebung, die nicht ohne Widerspruch hingenommen werden kann.

Um die berechtigten Grenzen feststellen zu können, müssen wir uns erst klar darüber sein, ob die sinngemäße Behandlung des betreffenden Stoffes im festen oder flüssigen, nassen oder trockenen, kalten oder heißen Zustand erfolgt und welche technischen Hilfsmittel und Vorrichtungen, welche

[1]) Vgl. zum Beispiel die spanische Marmorbüste der Münchner Glaspalast-Ausstellung von 1909, Nr. 2293, bei welcher ein patiniertes Bronzediadem die sonstige reine Marmorfarbe doch wie ein Fremdkörper stört.



Abb. 56. „Militarismus“, Steinfigur von N. Hansen-Jacobsen
Nach „Dekorative Kunst“



Abb. 57. Berliner Porzellan-Panthergruppe von Puchegger
Nach Julius Hoffmann: Deutschlands Raumkunst in Brüssel 1910

Werkzeuge oder Maschinen dazu am besten tauglich sind. Die verschiedenen Stoffe werden alternativ den einen oder den andren Weg als durchaus berechtigt erkennen lassen, was natürlich zu berücksichtigen ist. Die Material, behandlung kann im Wegnehmen bestehen, wie beim Meißeln, Schnitzen, Schneiden, Gravieren, Ätzen, Glätten, Fadenziehen usw., oder im Hinzufügen und Zusammenfügen, wie beim Modellieren in allen bildsamen Stoffen, also auch im zähflüssigen Glas, Benageln, Inkrustieren, Einlegen, Flechten, Nähen, Sticken, Weben, Leimen, Löten, Schweißen usw., schließlich auch in der Veränderung ohne nennenswerten Materialverlust oder -gewinn, wie im Hämmern Gießen, Tondrehen, Treiben, Pressen oder im Färben, Bemalen, Bedrucken usw. Für jede dieser Tätigkeiten stehen natürlich andere Werkzeuge und Hilfsmittel zur Verfügung. Nicht alles, was technisch überhaupt möglich ist, ist auch gut, sondern nur das, was eine vernunftgemäße Behandlung aus dem Material an Schönheit hervorzaubern kann, ohne dessen Schwächen oder Nachteile gleichzeitig bloßzulegen. Der gute Kunstgewerbler wird hierbei nicht danach trachten, die Eigenart der verschiedenen Stoffe zu verwischen, sondern im Gegenteil entsprechend auszunutzen, um neue Materialschönheiten zu schaffen und den richtigen



Abb. 58. Gotischer Dachziegel in Holzform
Stuttgart, Altertümersammlung



Abb. 59.
Holzfäßchen in Goldschmiedearbeit
Luzern, ehem. Bossard-Sammlung



Abb. 60.
Neues Fayence-Buttergefäß in Art von hölzernen Spanarbeiten

Abb. 61. Steingutkörbe der Biedermeierzeit
Stuttgart, Privatbesitz

Materialstil zu treffen. Es ist durchaus kein Fehler, die Spuren der Arbeit noch am fertigen Objekt zu erkennen, die Sprache der Werkzeuge noch im vollendeten Werk herauszuhören; nur darf dies nicht übertrieben werden, indem man ein „Halbfabrikat“ für ein „Fertigfabrikat“ — wie der schöne Ausdruck lautet — auszugeben versucht. Vollständig verwerflich ist jedoch der Betrug, an einem ganz fertigen, von der Maschine glatt gelieferten Stück nachträglich Werkzeugspuren anzubringen, wie bei manchen gedruckten oder gedrehten Metallarbeiten noch einige Hammerschläge gemacht werden, um einem Erzeugnis der Großindustrie das Aussehen eines Gegenstands des Handwerks zu verleihen. Wenn aber solche „Hammerschläge“ nun auch auf einem Objekt zu sehen sind, das gar nicht mit dem Hammer behandelt werden kann, wie auf einer Porzellan- oder Steingutvase (Abb. 55), die durch einen einzigen Schlag in Scherben zerfallen müßte, so haben wir zwar keinen Betrug, aber einen materialwidrigen Übergriff vor uns.

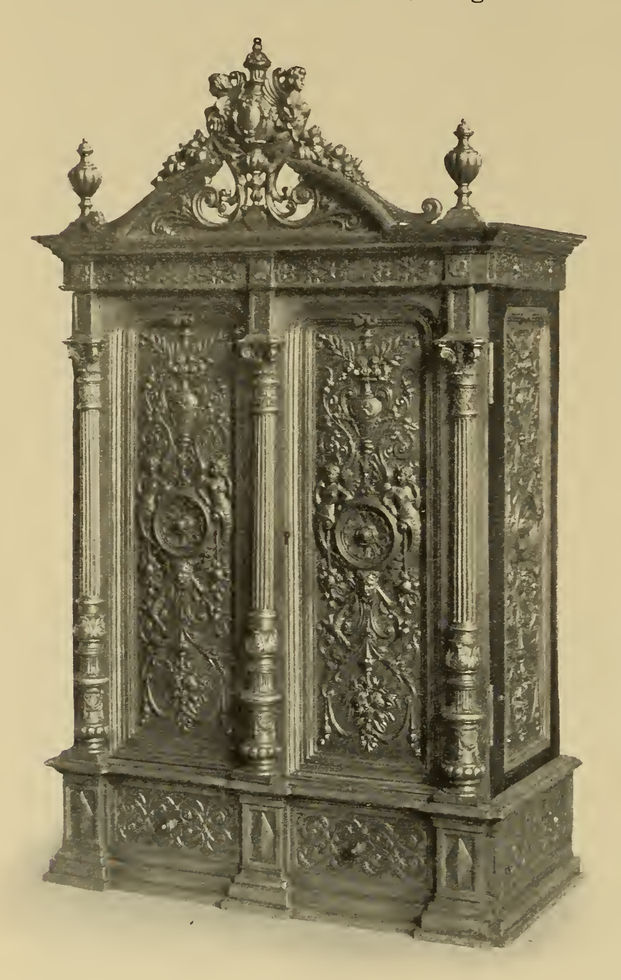


Abb. 62.
Ilsenburger Gußeisenschränkchen in Holzform; 1888
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

Das Goldelfenbein-Standbild der Pallas Athene auf der Akropolis von Athen hatte, wie wir von verkleinerten Nachbildungen und Münzen her wissen, unter der vorgestreckten Hand eine große Stütze als technische Notwendigkeit; von den nicht weiter umkleideten kleinen Marmorstützen wie beim vatikanischen Diskuswerfer, beim Apoxyomenos und zahllosen anderen Göttern, Helden und Athleten aus Marmor, selbst wenn ihre Arme nur schlaff herunterhingen, wollen wir gar nicht reden. Wem solche Behelfe, die auch in Form von Baumstämmen oder herabhängenden Gewändern weniger auffällig gemacht werden sollten, nicht gefallen, muß eben ein anderes Material, etwa Bronze, wählen. Aber die Bronze darf nicht wie gemeißelt oder geschnitzt aussehen. Wenn nun solche Groß- und Kleinplastik

die nach ihrer Natur ein Ton- oder Wachsmodell (beziehungsweise Plastellin und dergleichen) voraussetzt, offenbar um falsche Monumentalität zu heucheln, so ausgeführt wird, als wäre sie aus einem Holzblock zugehauen oder „lapidar“ behandelt, so ist das eine unstatthafte Verschiebung der natürlichen Materialgrenzen; ebenso wenn ein Steinblock wie vom Zimmermann behauen aussieht, wie etwa bei der Statue „Militarismus“ des Dänen N. Hansen-Jacobsen[1]) (Abb. 56). Selbst Porzellan wird in unserer Zeit leider mehrfach wie Holz- oder Steinskulptur geformt, wofür die Berliner Panthergruppe von Hans Puchegger als Beispiel dienen möge (Abb. 57).



Abb. 63. Keramische Gefäße, wie aus Brettchen (1905)
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

Was nicht aus Holz ist, soll auch nicht in Holzformen auftreten wollen. Wenn ein gotischer Dachziegel des Stuttgarter Lapidariums (Abb. 58) einen Krabbenaufsatz trägt, der aus einem Holzbrette ausgesägt erscheint, so werden wir das als ein Zurückgreifen auf das hölzerne Hilfsmodell erklären können. Als phantasiearme Archaismen werden wir es bezeichnen dürfen, wenn Trinkgefäße der verschiedensten Materiale seit der Renaissancezeit so gerne Faß- und Buttenformen zeigen, sowohl Silberbecher, wie jener von 1689 im Germanischen Museum von Nürnberg oder jede der früheren Sammlung Bossard-Luzern (Abb. 59), als auch Fayencekrüge des 18. Jahrhunderts oder Zinnkrüge. Ein ähnliches Motiv kehrt auch bei jenen neueren schweizerischen Arbeiten wieder, die Holzspanschachteln oder -salzbehälter zu imitieren scheinen (Abb. 60). In der Biedermeierzeit waren die geflochtenen Steingutkörbe (Abb. 61) so beliebt, obwohl sie gar nicht keramisch empfunden sind; die Mode ist in den letzten Jahren wiedergekehrt,



Abb. 64. Fayenceväschen im Glascharakter (1908)
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

[1]) Abbildung in der „Dekorativen Kunst“ III (1899), S. 259.

wenngleich schon die gesteigerte Bruchgefahr solche Weidenruten-Imitationen nicht hätte bevorzugen sollen. Im Geiste des Holzes sind auch Metallobjekte schon häufig aufgetreten, wie das Ilsenburger Gußeisenschränkchen (Abb. 62), ja selbst ganz moderne Gegenstände, wie eine Bronzestanduhr von Walter Ortlieb [1]). Die Keramiker übertreffen aber doch in solchen Grenzüberschreitungen so ziemlich alle Kollegen aus anderen Materialgruppen. Obwohl Ton- oder Porzellangefäße mit quadratischem Grundriß der vorwiegend mit der Drehscheibe arbeitenden Keramik weniger geläufig sein sollten wie dem Holz, findet man doch in den verschiedensten Betrieben rechtwinklig oder polygonal gestaltete Vasen und Blumentöpfe, auch Tee- und Milchkännchen, und zwar

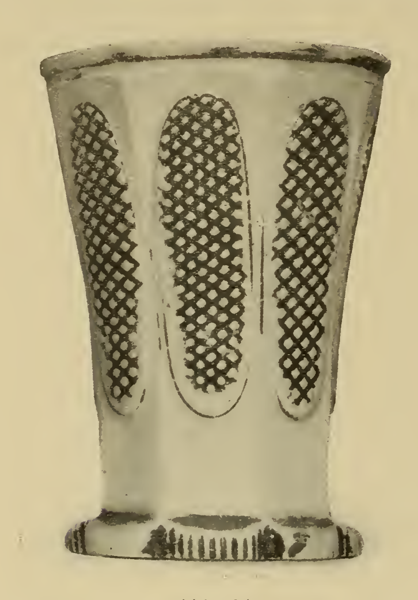


Abb. 65.
Meißner Porzellanbecher; 19. Jahrh. Mitte; Imitation eines geschliffenen Glases
Stuttgart, Privatbesitz



Abb. 66.
Böhm. Schliffglas 19. Jahrh. Mitte; Vorbild für den nebenstehenden Porzellanbecher
Stuttgart, Privatbesitz

nicht nur aus Worcesterporzellan aus der Wiener Weltausstellungszeit (Stuttgarter Landesgewerbemuseum), sondern auch Jugendarbeiten von wirklich hervorragenden modernen Künstlern, wie es zum Beispiel der Münchner Ludwig Hohlwein [2]) ohne Zweifel ist. Ja einzelne neuzeitliche Keramiken, wie die Blumengefäße von Jul. Dreßler in Biala von 1905 (Abb. 63), machen geradezu den Eindruck, als wären sie aus weißlackierten Laubsägebrettchen zusammengeleimt.

Selten sind die Keramiker der in ihrer Herstellung so grundverschiedenen Glasindustrie ins Gehege gestiegen, obwohl auch hierfür Beispiele namhaft gemacht werden können. So könnte man das schimmernde moderne Fayenceväschen (Abb. 64) leicht für eine lüstrierte Glasarbeit halten; man sieht ordentlich, wie die Füße aus einem angehefteten Kölbchen ausgezogen und umgelegt sind.

---

[1]) Abbildung in der Zeitschrift „Studio“ XL, 1907, S. 75.
[2]) Abbildung in der „Dekorativen Kunst“, Januar 1906, S. 151.



Abb. 67. Hyalithgläser mit chinesischem Lackdekor; Südböhmen um 1820—30
Stuttgart, Privatbesitz

Ganz unmöglich als Porzellan ist aber vor allem der Meißner Becher (Abb. 65), der sich als sklavische Abformung eines geschliffenen böhmischen Glases aus der Mitte des 19. Jahrhunderts in der Art des abgebildeten Stückes (Abb. 66) charakterisiert; eine solche Brillantierung ist in der Keramik direkt lächerlich. — Gemmenimitationen in Porzellan hat sogar kein Geringerer als Gottfried Semper auch auf dem Gewissen, wie der Fuß der von ihm entworfenen Prunk-



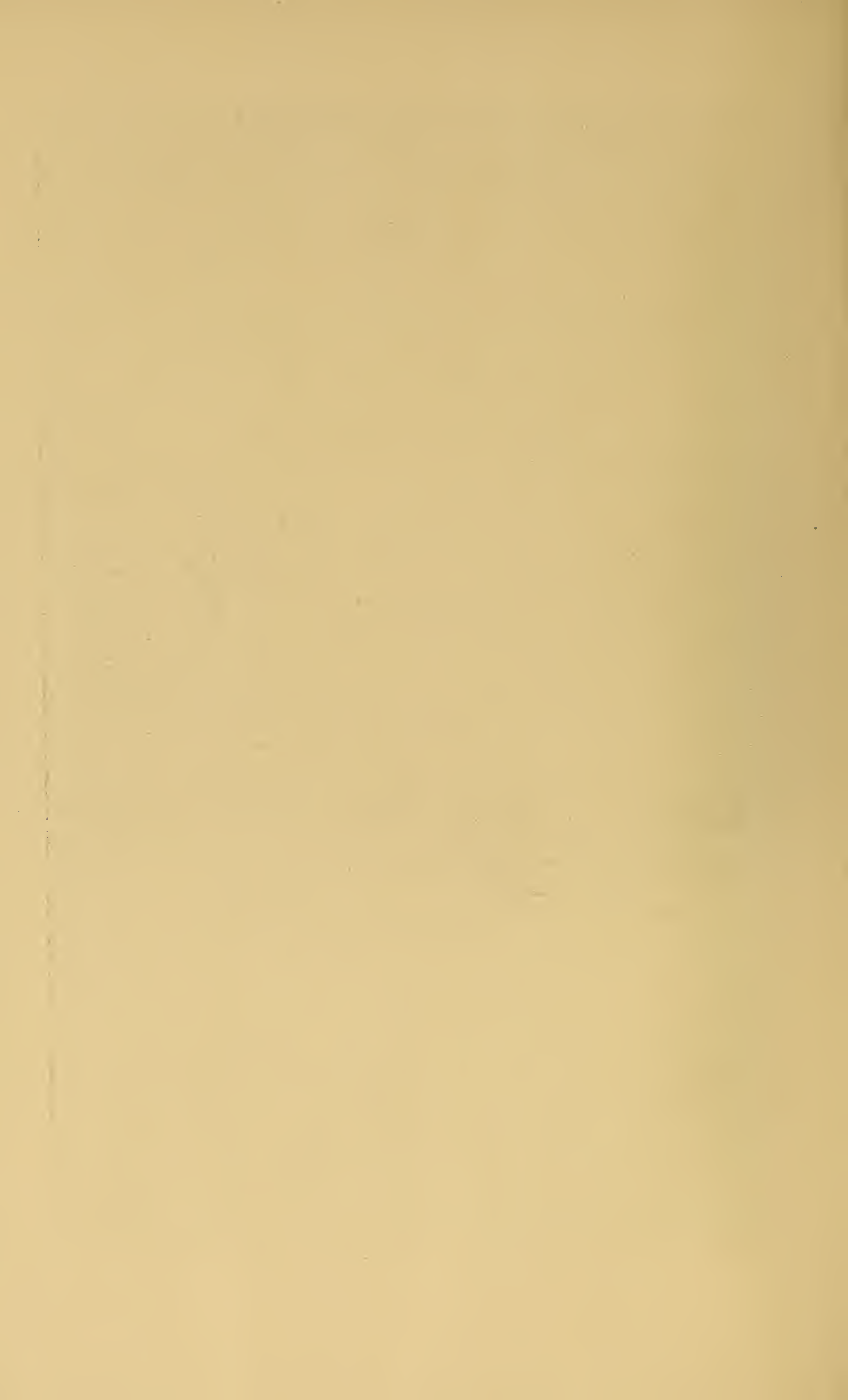
Abb. 68. Japanische Eisenblechschachtel in Kartonnagearbeit
Stuttgart, Landesgewerbemuseum



Abb. 69. Harnisch mit textilen Landsknechtspuffen
Wien, Hofmuseum (nach v. Sacken)



Porzellanvase von Gottfried Semper mit „Gemmen“ am Nodus
Dresden, Kgl. Porzellansammlung



vase von der ersten Londoner Weltausstellung, heute in der kgl. Porzellansammlung in Dresden (Tafel VIII), dartut.

Sonderbar repräsentieren sich auch Keramiken, hinter denen deutlich erkennbare, scharf umrissene Metallobjekte, wie die vor einigen Jahren noch sehr verbreiteten Fayencevasen mit islamitischen Reliefdekor, stehen, deren Kupfer- oder Messingvorbild unschwer nachzuweisen wäre. Noch merkwürdiger sind die heute zum Glück schon ausgestorbenen Schlüsselschildchen aus Leder nach gepreßten Blechformen; glaubte man in der Mitte des 19. Jahrhunderts, als derlei aufkam, wirklich, mit solchen unpraktischen und nicht einmal billigeren Fabrikaten die Messingschildchen verdrängen zu können?

In das Gebiet der Lackerzeugnisse wurden auch schon manche Einfälle unternommen, am häufigsten wieder von den Keramikern, doch gehören die meisten Objekte nicht in die Gruppe der Materialübergriffe, sondern in jene der



Abb. 70. Gepreßte Lederfüllung als Stickereiimitation, um 1880
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

Dekorübergriffe. Dagegen wurden viele Blechwaren und zahlreiche schwarze böhmische Hyalithgläser der beginnenden Biedermeierzeit mit Goldchinoiserien nach Lackvorbildern bemalt (Abb. 67), ja mitunter auch in den Formen den ostasiatischen Holzlackschalen möglichst angenähert. — Viel häufiger trifft man anscheinende Buchbinderarbeiten in anderen Stoffgebieten, nicht nur wieder in der Keramik — die obengenannten Brettchenvasen (Abb. 63) könnten auch hier wieder herangezogen werden —, sondern auch unter den Metallen; es sei hier nur eine japanische Eisenblechschachtel (Abb. 68) als Beispiel angeführt. In der neuesten Zeit hat Peter Kölbl Sohn in München viele Aschenbecher, Zigarrenlampen und ähnliches aus Eisenblech in Kartonnageart auf den Markt gebracht; aber während die Pappe nur ein Aufbiegen und Zusammenkleben der einzelnen Flächen gestattet, ist es doch dem Metallblech leicht möglich, durch Drehen, Drucken oder Pressung in die dritte Dimension überzugehen und auch ohne Lötung, ohne Nietung fugenlosen Zusammenhang zu erzielen, so daß eine Anleihe bei der Pappebehandlung gewiß überflüssig ist.



Abb. 71. Neues „Vignetten-Mosaik“ nach F. H. Ehmcke; als Stickvorlage besser denn als Buchschmuck geeignet

Dem Textilgebiet ist auch schon ins Handwerk gepfuscht worden und zwar nicht nur — natürlich auf Kosten der praktischen Benutzung — von Frührenaissance-Waffenschmieden, die die malerischen Landsknechtsschlitze und -puffen[1]) auch in Eisenharnischen wiederholten (Abb. 69 nach dem Original im Wiener k. u. k. Hofmuseum), sondern auch von näherstehender, daher gefährlicherer Seite. Dafür ist die Berliner gepunzte und gemalte Lederfüllung von 1888 (Stuttgart, Landesgewerbemuseum, Abb. 70) charakteristisch, die sich als eine Stickerei vorstellen will. Warum? Ist denn Lederschnitt und Ledertreibarbeit hinter einer Stickerei zurückstehend, ihr nicht vielmehr durchaus ebenbürtig? Nicht einmal weniger Mühe hat diese Arbeit verursacht. — Neuerdings bringt die Schriftgießerei Flinsch in Frankfurt a. M. ein „Vignettenmosaik“ in den Handel, das F. H. Ehmcke-Düsseldorf entworfen hat. Bei aller Hochschätzung dieses wirklich ausgezeichneten Buchschmuckkünstlers dürfte diese Idee nicht als sonderlich glücklich bezeichnet werden. Als Vorlagen für Kreuzstichstickereien wären diese Entwürfe (Abb. 71) ganz allerliebst, aber warum soll man für den Buchschmuck alles in Punkte auflösen, während man doch mit den kräftigeren Linienklischees auch nicht teuer und gewiß weniger umständlich arbeiten kann. — Aber wenn man der Textilkunst von anderen Seiten zu nahe tritt, so ist das nur eine Art Revanche für die viel größeren Übergriffe, die sich die Weberei und Stickerei namentlich

[1]) Ein solcher Harnisch aus der Wallace-Collection in London abgebildet in der „Zeitschrift für historische Waffenkunde“ III, 1904, S. 186.

seit der Renaissancezeit und neuerdings unter japanischem Einfluß in verstärkter Weise in das Gebiet der hohen Kunst, nämlich der Malerei, beständig zuschulden kommen läßt. Die Textilkunst ist eine ausgesprochene Flächenkunst und tut

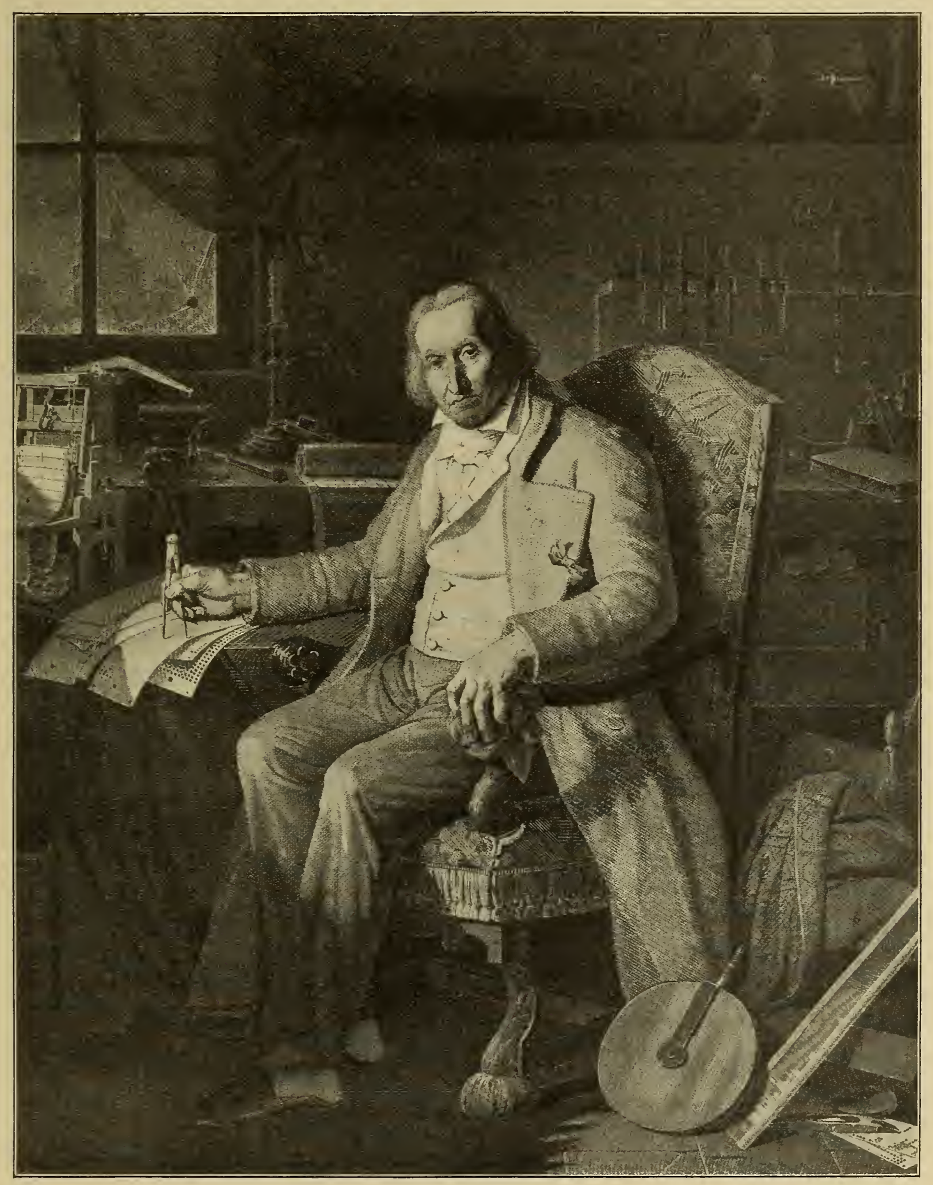


Abb. 72. Jacquard-Porträt in Jacquard-Webetechnik
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

daher gut daran, alle bildmäßigen Wirkungen, d. h. alle Bestrebungen nach Modellierung und Schattengebung vollständig zu vermeiden. Man kann sowohl die gewebten Bilder, deren zahllose geschlagene Karten den

Jacquardwebestuhl in seiner ganzen bedeutenden Leistungsfähigkeit erkennen lassen, als auch die mühsamsten und größten „Nadelmalereien“ vom technischen Standpunkt anstaunen, wie dies bei allen Ausstellungen immer wieder



Abb. 73. Raffaels Sixtina in Straminstickerei um 1840
Von einem Ofenschirm im Schlosse Zwingenberg

geschieht, und wird sie doch unter dem ästhetischen Gesichtswinkel nicht loben können. Aus der ersten Gruppe sei als Beispiel das Porträt des genialen Erfinders und Gewebereformators J. M. Jacquard († 1839) in einem Lyoner

Gewebe (Abb. 72) angeführt, aus der zweiten Raffaels bekannte Dresdner Madonna Sixtina in der Transformation einerseits in Straminstickerei um 1840 (Abb. 73) aus Schloß Zwingenberg a. N. und anderseits in Nadelmalerei



Abb. 74. Raffaels Sixtina in Nadelmalerei von Klara Groche-Ripberger
Dresden 1897

von Klara Groche in Berlin, geborenen Ripberger aus Dresden (1897), wie man dies in der Größe des Raffaeloriginals auf der Pariser Weltausstellung von 1900 sehen konnte (Abb. 74). Auch eine der charakteristischsten Leistungen der



Abb. 75
Nadelmalerei in schwarz und weiß
von S. Nishimura, Kioto
Nach „Dekorative Kunst“



Abb. 76. Rokoko-Stengelblumengefäß von Ludwigsburg in Ton, Fayence, Porzellan und Steingut

Japaner[1]) auf diesem Gebiete, zu denen auch der in der Berliner Nationalgalerie befindliche Paravent mit den Stromschnellen des Katsuragawa von Matsujiro Ohashi in Kioto gehört, sei hier wiedergegeben, nämlich die Baumblüte von S. Nishimura in Kioto (Abb. 75). Die Japaner haben wenigstens das richtige Empfinden, daß dergleichen Arbeiten auf Rahmen fest zu spannen sind, damit die Bildwirkung möglichst wenig gestört werde, während wir dergleichen Stücke meist als Vorhänge verwenden, daher den bestickten Stoff stärker betonen als das Gemälde. Wenn aber Falten mit ihrer selbständigen Schattenwirkung die Schattenwirkung eines gewebten oder gestickten Bildes kreuzen oder paralysieren, gibt es nur illusionsverwirrende Momente. Schade um die viele Zeit, die man mit solchen Arbeiten, die schon die nächste Generation geringschätzt und die dereinst nur kulturgeschichtliches Interesse erwecken dürften, vergeudet. So wird uns von einer Stickerei zu Walter Scotts Ivanhoe[2]) mitgeteilt, daß sie zwischen 1847 und 1856 im ganzen 1446 Stunden benötigte; heute kräht kein Hahn danach!

Allzu strenge mögen wir aber gerade nicht alle Materialübergriffe verurteilen, da es sich — etwa zum Unterschiede von den Surrogaten — weniger um Verbrechen als meist um leichtere Vergehen gegen die strengen ästhetischen Forderungen handelt.

Materialservitute

Zu dem Reifsten und Feinsten, was über Materialschönheit namentlich in den letzten Jahren geschrieben worden ist, zählt eine Abhandlung des tüchtigen Rudolf Bosselt[3]), der ganz richtig sagt, daß das Material keine Formen diktiere, sondern nur eine Anzahl Formen verbiete, die aus ihm nicht zu bilden sind. — Das ist der einzig richtige Standpunkt, zum Unterschiede von einer Behauptung Heinrich Pudors[4]), daß „das Porzellan im Grunde genommen mit dem Rokokostil steht und fällt".

Man darf jedenfalls dem Material keine anderen Schranken geben, als durch seine Eigenschaften und durch seine vernunftgemäße Behandlungsweise von selbst gezogen sind. Nur wenn ein Stoff auf Eroberungen in ein Nachbargebiet einfällt, das seinen Vorzügen und Fehlern weniger entspricht und seiner Behandlung Gewalt auferlegt, sprechen wir von unerlaubten Grenzverschiebungen. So finden wir zum Beispiel in der Münchner Residenz ein und denselben Kronleuchter einmal in Elfenbein, das andere Mal in Metall, obwohl er sich nur für einen der beiden Stoffe eignet. — Aber bei der nahen Verwandtschaft von Ton, Fayence, Porzellan und Steingut können wir uns zum Beispiel nicht wundern, ein und dasselbe Objekt, wie das Ludwigsburger Stengelblumengefäß (Abb. 76), in allen vier keramischen Stoffen fast vollkommen übereinstimmend wiederzufinden. Auch wenn zwei Materiale, wie Perlmutter und Elfenbein, ähnliche Eigenschaften und

[1]) Vgl. die japanischen Nadelmalereien von Nishimura, Tanaka und Jida in der „Dekorativen Kunst" VIII 1901, S. 286 ff.

[2]) Wiener Auktionskatalog, B. Morgenstern 1894, Nr. 864.

[3]) In der Zeitschrift „Form" (Düsseldorf) 1908, Nr. 5. — Wir müssen daher auch K. E. Osthaus widersprechen, der es — auf dem Berliner Werkbundtag 1910 — schon für eine „Vergewaltigung" des Holzes hält, insofern sich dieses in der Gotik den Steinformen, in der Rokokozeit den Stuckformen einigermaßen anpaßt.

[4]) In D. Trenklers „Leipziger Ostermesse" 1909, S. 4 ff.

fast dieselbe Bearbeitungsweise haben, wird auch ein großer Teil der Arbeiten aus diesen beiden Stoffen durchaus gemeinsamen Forderungen unterliegen. Aber selbst bei weit auseinanderliegenden Materialunterschieden, wie zwischen Holz und Keramik, gibt es manches Gemeinsame, wie bei den neuägyptischen Tongefäßen (Abb. 77), die vor dem Brande einen Kerbschnittschmuck erhalten haben, der hier noch leichter auszuführen ist als beim Holz. Auch zwischen Metall und Keramik wird es dort, wo es auf die Färbung nicht ankommt, große Berührungsflächen geben, auf denen sowohl der eine wie auch der andere Stoff mit Recht sein Eigentumsrecht geltend machen kann, wie bei einem Fayenceleuchter und einem Zinnleuchter, die sogar unter Umständen beide aus ein und derselben Form hervorgegangen sein könnten. Wie viele Majoliken und Fayencen hängen mit Metallvorbildern zusammen, d. h. sie sehen — wie es schon von den Arbeiten des A. Hirsvogel heißt — so aus, „als wären sie von Metall gegossen" dennoch werden wir der Keramik das Recht des Flachreliefs selbstverständlich niemals bestreiten wollen. Wenn uns z. B. die Temperantiaschüssel aus Ton von B. Palissy weniger lieb ist wie die Temperantiaschüssel aus Zinn von F. Briot[1]), so liegt der Grund, abgesehen von den Glasurfarben, hauptsächlich darin, daß dem Original natürlich ein größerer Wert beizumessen ist als der Nachbildung; ebenso ist uns ein Bartmannkrug aus Steinzeug lieber als einer von Silber[2]); aber das ist eine Frage, die mit dem Material an sich nichts zu tun hat. Wir wissen, daß zahlreiche Porzellanfiguren und Gefäße auf Metallmuster zurückgehen, und würden vom Materialstandpunkt nur dann Verwahrung dagegen einlegen, wenn die Zumutung an das gebrechlichere Porzellanmaterial zu weit ginge. Wie viele Kupferstiche von berühmten französischen Goldschmieden sind urkundlich nachweisbar in fast allen großen alten Porzellanfabriken mit nur geringfügigen Adaptierungen auch für ihr Material ausgenutzt worden! Eine gegenseitige Be-



Abb. 77. Drei ägyptische Tongefäße mit Kerbschnittschmuck
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

[1]) Die Temperantiaschüssel aus Silber (1871) sei hier auch nicht vergessen, zumal die Zeitschrift „Connoisseur", September 1910, S. 19, die diese Schüssel abbildet, merkwürdigerweise zu versichern weiß, daß sie nach einem Original Benevenuto Cellinis (!) in Windsor hergestellt worden wäre. Daß neuerdings die alte Temperantiaschüssel auch als Porzellanobjekt, und zwar als falsches Capo di Monte von Paris aus auf den Markt geworfen wird, soll nur noch nebenbei erwähnt sein.

[2]) Silberner Bartmann z. B. in der Rothschild-Auktion, Paris 1911, Nr. 38 (Tafelabbildung im Katalog).

fruchtung ist sogar bis zu einer gewissen Grenze sehr empfehlenswert und hat nicht selten manches Neue angeregt.

Kein Material darf das Vorrecht für sich beanspruchen, ein Gebiet nur für sich allein abzustecken, wenn die Vorbedingungen eines anderen Stoffes ihn auch auf dasselbe Gebiet hinweisen. Mit anderen Worten: Es gibt keine Materialservitute, keine exklusiven Reservatrechte und Privilegien, sofern sie nicht im Material selbst innerlich begründet sind. Jeder, selbst neu auftauchende Stoff kann sich verschiedene Behandlungsarten wählen, sofern sie nur seinem inneren Wesen entsprechen und ihm keine Gewalt antun. Wenn dadurch auch ein Material in den oder jenen Fällen an ein anderes erinnert oder ungefähr anklingt, so braucht das noch kein Übergriff, keine Grenzüberschreitung zu sein. Es gibt zahlreiche deutsche Renaissanceornamente aus Stein, die an Metallbeschläge oder Lederauflagen gemahnen und doch auch im Steinmaterial nicht gequält wirken. Dagegen wird das Diamantquadermotiv der Steinarchitektur nicht ungerne in einzelnen kunstgewerblichen Gruppen benutzt, z. B. von den Renaissancewaffenschmieden — wie bei einem Harnisch des Bargello-Museums in Florenz —, von den Goldschmieden — wie auf der Augsburger Silberkanne der Budapester Ausstellung von 1908[1] —, auch von den Elfenbeinschnitzern sowohl in der romanischen Zeit, wie beim Olifant des Tübinger Rathauses, als auch im 17. Jahrhundert, wie auf der aparten Schraubenflasche aus dem Wiener k. u. k. Hofmuseum (Abb. 78) und ähnlichen Arbeiten. Ebensowenig wird man Moirémusterungen in Trambouliertechnik auf Silberarbeiten der Renaissance[2] zu rügen haben, obgleich die gewässerte Gravierung an Seidenstoffe gemahnt. — Manche Holzgitter, wie jenes im Rathaus von Stein a. Rh., sind trotz ihrer Reminiszenzen an Eisenvorbilder nicht zu tadeln, wenn die Sicherheitsverpflichtungen nicht zu groß sind. Die gradlinigen Henkel an den Louis-XIV.- und Empire-Porzellantassen und Jardinieren haben in der Keramik keine älteren Vorbilder, sind jedoch nicht zu beanstanden, da es sich um frei angesetzte Teile handelt, die mit den Drehscheibenforderungen nichts zu tun haben. Das Gestell eines aus Eisen und Kupfer gehämmerten Blumenständers von Ludwig Hohlwein[3]) könnte allerdings

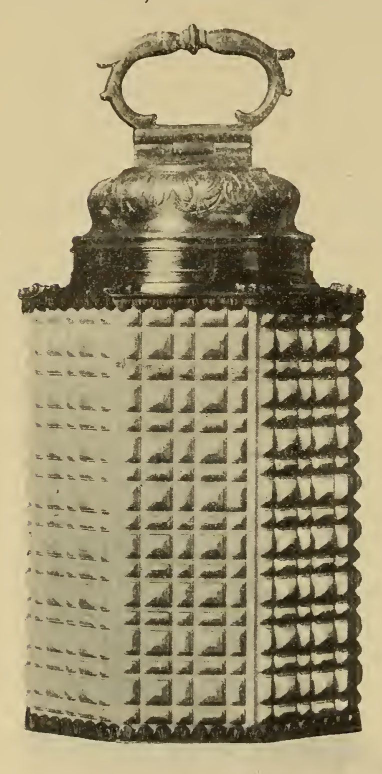


Abb. 78. Elfenbein-Schraubenflasche mit Steinquadermotiv Wien, Hofmuseum

[1]) Ausstellungskatalog Nr. IV, 41.
[2]) Z. B. in den Sammlungen Thewald-Köln und Figdor-Wien.
[3]) Abbildung in der Zeitschrift „Dekorative Kunst", Januar 1906, S. 150.

ähnlich auch aus Holz gebildet sein, aber die Quadrateisenstäbe haben gewiß im Kunstgewerbe die gleiche Berechtigung, wie Latten von quadratischem Querschnitt, an die unsere Augen noch mehr gewöhnt sind. So könnte man noch zahllose andere Beispiele dafür ins Feld führen, daß kein Material bestimmte Formen-



Abb. 79. Siegburger „Schnellen" in Nachbildungen von gepreßtem Messing und als bronzierte Gipsattrappe
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

servitute beanspruchen darf, wenn ein anderes mit gleichem Rechte solche bereits besitzt oder erst anmeldet. Es genüge nur noch ein allgemeiner Hinweis auf die alte griechische Architrav-Architektur, die bekanntlich auch an die hölzernen Urahnen deutlich anklingt und trotzdem deswegen noch von niemand getadelt worden ist.

Nebst den Servituten, die ihr vermeintliches Recht auf technische Voraussetzungen stützen zu dürfen glauben, gibt es aber auch solche, die historisch-stilistische Gesichtspunkte ins Treffen führen. Es ist ja gewiß richtig, daß eine Hauptglanzzeit der Porzellanindustrie mit dem Rokoko zusammenfällt; aber es wäre durchaus unbillig und auch ganz unmöglich, auf Grund dieser historischen Tatsachen anderen Stoffen den Rokokostil entreißen oder aber das Porzellan nur auf diesen Stil beschränken zu wollen. Gerade die Frühzeiten von Meißen und Wien, die wir jetzt sehr genau kennen, haben uns eine Fülle der schönsten Porzellanschöpfungen beschert, die vor der Rokokozeit liegen, wie auch aus den Zeiten des Louis-XIV- und Empirestils die zahllosen reizvollen Porzellane von Sèvres, Wien (Sorgenthal), Meißen (Marcolini) und vielen anderen Fabriken und in unseren Tagen, um nur noch ein Beispiel zu nennen, die Figürchen von Kopenhagen zur Genüge dartun, daß das Porzellan keineswegs „mit dem Rokokostil steht und fällt".

Aber um abgeschlossene historische Stile handelt es sich uns weniger, da wir heutzutage jede gedankenarme Stilrekapitulation verwerfen, somit auch das Porzellan gar nicht einmal in die Lage kommt, zur Begründung irgendwelcher Rechte auf seine alten Beziehungen zum Rokokostil hinzuweisen. Um so mehr haben wir es hier jedoch mit verschiedenen scharf ausgeprägten Formen zu tun, die der eine oder andere Stoff zu gewissen Zeiten besonders favorisierte, woraus man etwa ein Gewohnheitsrecht ableiten könnte, man habe ein ausschließliches Privileg auf eine solche Form „ersessen". Aber auch in diesem Falle müssen wir sagen: Es gibt im Kunstgewerbe keine Materialservitute. — Die altgriechische tönerne Trinkschale — die sich nebenbei bemerkt zu einem Trinkgefäß nach unseren Begriffen doch herzlich wenig eignet — könnte zum Beispiel jeden Augenblick natürlich in freier Variante etwa als Besuchskartenschale in Bronze oder Zinn oder, wenn man auf die Henkel verzichtet, sogar in Holz oder Serpentinstein auftreten, ohne daß dagegen ein ernstlicher Einwand zu erheben wäre. Wenn jemand heute einen Gefallen daran fände, die alte weißliche Siegburger Steinzeug-„Schnelle" des 16. Jahrhunderts trotz ihrer unbequemen Reinigungsmöglichkeit und kleinen Standfläche als Trinkgefäß zu benutzen, so mag er sich solche Formen selbst aus einem anderen Stoff machen lassen, allerdings weniger kitschig, als dies die aus Messing gepreßte (!) Wiederholung in unserem Bilde (Abb. 79) zeigt, die nur durch die nebenstehende scheußliche Attrappe, einem bronzierten (!) massiven Gipsblock, noch überboten wird.

Wenn je eine bestimmte Form in einem bestimmten Stoff eine Art Heimatsberechtigung erlangt hat, so ist es in der Glasindustrie der Roemer, jene Form, die aus einer kugeligen oder verkehrt kegelförmigen Cuppa auf einem schmäleren zylindrischen, auch kegelförmig variierten Fuße besteht. Seit dem späteren Mittelalter läßt sich dieses schöne Weißweingefäß bis in unsere Tage, die der Kugelcuppa einen dünnen Massivstengel geben, in Glas verfolgen; die edelsten Exemplare stammen aus Süddeutschland, vom Niederrhein und aus Holland, wo zu der Form oft noch ein überreicher, vergoldeter oder gerissener Schmuck getreten ist. Und trotzdem wird man es auch anderen Materialgruppen nicht verwehren dürfen, roemerartige Formen zubilden, namentlich den Metallen und der Keramik. In Metall sind ja ähnliche Formen sogar vielleicht schon aus früherer

Zeit nachzuweisen, wie der persische Fuß-Kugelbecher des 14. Jahrhunderts der Sammlung von Sarre in Berlin (Abb. 80); ja schon mancher romanische Meßkelch zeigt eine auffallende Verwandtschaft. Aus dem 17. Jahrhundert besitzen wir eine große Anzahl von silbernen, getriebenen Roemern, namentlich aus Nürnberg [1]) und Leipzig [2]) (Abb. 81), auch einen goldenen, emaillierten vom Jahre 1688, und zwar im herzoglichen Museum in Gotha (Abb. 82). Auch Roemer aus Porzellan sind schon gemacht worden; ein solcher (mit Deckel) aus Gera um 1790 mit dem bunten Panorama von Leipzig steht im Leipziger Kunstgewerbemuseum [3]) (Abb. 83), ein anderer in der Sèvresmanufaktur [4]); in grünglasiertem Ton sind ähnliche Bildungen viel älter, wie ein Becher des 15. Jahrhunderts der Sammlung Hans Schwarz [5]) beweist. — Und doch stören uns die meisten dieser Nachempfindungen, nicht nur weil sie einen Hauptvorzug der Glasoriginale, nämlich den der Durchsichtigkeit nicht aufweisen können, sondern hauptsächlich deshalb, weil sie sich in ihrer ganzen Abhängigkeit darstellen und nicht zu jener Selbständigkeit durchringen, die wir von jedem guten kunstgewerblichen Gegenstand verlangen dürfen; sie tragen nämlich meist auf ihrem Schaft bewußt unregelmäßige Warzen oder Nuppen, die sowohl beim getriebenem Metall als auch beim Porzellan, wo dergleichen auf kaltem Wege aufgelegt wird, somit sehr sorgfältig bossiert sein kann, doch ein aufgelegter Materialübergriff sind. Nur insofern bedeuten diese Stücke Geschmacksentgleisungen. Wenn das Nuppenmotiv, wie wir dies auch bei vielen Silberbechern des 16. und 17. Jahr-



Abb. 80. Persischer Fuß-Kugelbecher, 14. Jahrhundert
Berlin, Sammlung von Sarre

[1]) Zum Beispiel vom Jahre 1615 in der Auktion Wilh. Möller-Lüneburg, Köln 1903, Nr. 514 vom Jahre 1621 in der ehemaligen Sammlung Frohne in Kopenhagen, wo auch noch Silberroemer aus Augsburg und Dänemark vertreten waren; um das Jahr 1641 in der Nürnberger Ausstellung von 1906 (Katalog Nr. 414, Breslauer Privatbesitz), wo noch ein zweiter Silberroemer (Nr. 455, aus Salzburger Privatbesitz) zu sehen war. — Vgl. auch den Auktionskatalog J. Bossard-Luzern II, 1911, Tafel XI.

[2]) Vgl. R. Graul, „Leipziger Goldschmiedearbeiten", Tafel 32, oder Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk" 1907, S. 385, wo im gleichen Jahrgang, S. 456, auch der Silberroemer aus Breslau abgebildet ist.

[3]) Abbildung bei Graul-Kurzwelly, Thüringer Porzellan, Tafel XXVIII.

[4]) Abbildung in der Zeitschrift „Studio", Januar 1908, S. 321.

[5]) Abbildung in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk" XIII, 1910, S. 416, und in Auktionskatalog Schwarz (1910) Nr. 282.

hunderts, aber auch in neuester Zeit[1]) (Abb. 84) finden, selbständig und dem Metallmaterial gemäß stilisiert ist, ist gegen solche Arbeiten nichts einzuwenden.

Wer die Charakteristiken eines Materialstils zu engherzig auffaßt und gegen Erscheinungen, die ihm aus irgendeinem Grunde nicht passen, gleich sein Anathema ausspricht, gleicht doch etwas dem Papst Klemens VII., der es 1532 für notwendig hielt, seinen päpstlichen Bannfluch gegen einen Kometen zu richten. Aber der Komet soll sich um Acht und Bann nicht gerade sonderlich gekümmert haben.

Materialattrappen.

Eine Steigerung der Materialübergriffe führt entweder zu den Materialattrappen oder zu den Materialsurrogaten. Beides sind möglichst weitgehende Täuschungen, aber während es sich bei den Surrogaten um grobe Verstöße, ja mitunter um Betrug handelt, sind die Materialattrappen nichts anderes als mehr oder minder gelungene, meist allerdings nur seichte Materialwitze. Zum Unterschiede von den Konstruktionsattrappen, bei denen der Witz nicht in der Materialtäuschung liegt, haben wir es hier mit Objekten zu tun, die die Naturgröße des ihnen zugrunde liegenden Natur- oder Kunstproduktes womöglich beibehalten, um die Illusion tunlichst zu steigern. Je vollkommener die Täuschung gelingt, je mehr naive Gemüter, durch das Aussehen beirrt, nicht sofort erkennen, daß irgendein Gegenstand aus einem ganz anderen Stoff gefertigt ist und einer ganz anderen Bestimmung dient, desto mehr glaubt man sich über den Clownspaß freuen zu können.



Abb. 81. Leipziger Silber-Roemer
Nach „Kunst und Kunsthandwerk"

Materialattrappen sind durchaus nicht so jungen Datums wie das Papiermaché, aus welchem heutzutage die meisten Attrappen fabrikmäßig hergestellt werden, sondern sind schon im Altertum beliebt gewesen. So wird uns vom römischen

[1]) Englischer Silberbecher in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk", Wien 1904, S. 156.

Kaiser Heliogabal berichtet, daß er einmal eine Gesellschaft zu einem Mahle einlud, bei dem sämtliche Speisen nur getreue Glaskopien gewesen sind. Bis zum heutigen Tage sind solche Spielereien von genießbaren Gegenständen in ungenießbarem Material, aber auch umgekehrt beliebt geblieben. Der noch treu gehütete Inhalt jenes mit Kuriositäten aller Art vollgestopften Kunstschrankes von Heinhofer, den Gustav Adolf von der Stadt Augsburg bekommen hat, enthält unter anderem auch ganze und halbe Hühnereier aus Alabaster, einen Brotlaib aus Holz, eine Brotrinde aus Stein, eine Krabbe aus Stein und ähnliche Dinge. Ein großer Teil der Steinzeug- und Fayencekrüge, wie sie etwa bei der Wiener Krugausstellung von 1881 vereinigt waren, die sich als Schädel, Pulverhörner, Sanduhren und dergleichen repräsentierten, gehört hierher, auch die Steinzeughandwärmer in Buchform und ähnliches, wogegen die Fayencegeigen von Delft oder Rouen noch eher als Materialübergriffe zu charakterisieren wären. Die Ofenkeramik gefiel sich häufig in gewaltigen Attrappen, wenn sie die Öfen — wie im chinesischen Kabinett der Münchner Residenz — als eine Aufsatzkommode mit falschen Türen und Schubladen (Tafel IX) bildete, oder als „Bibliotheca Vulcano consecrata", nämlich als weißgrünen Rokokobücherschrank mit „ketzerischer" Literatur, wie er für ein oberösterreichisches Pfarrhaus hergestellt, jetzt im Salzburger Museum (Tafel X) betrachtet werden kann, oder wenn ein Ofen, wie im Schlosse Raudnitz in Böhmen, aus Geschützrohren zu bestehen scheint, die mit Kettenkugeln verbunden sein sollen. — Als Materialattrappen sind auch, zumal sie ehedem vielfach naturalistisch bemalt waren, die vielen Zunfttrinkgefäße aus Zinn anzusprechen, die wir in allen Museen in Form von Büchern, Hobeln, Küferschlägeln, Webeschiffchen, Scheren, Brezeln usw. antreffen können (Abb. 85—87) und die auch in unseren Tagen noch nicht ausgestorben sind, wie der Augsburger Brezelhumpen von Gabriel v. Seidl-München (Abb. 88) beweist. — Jedes neue Material sucht sich, schon um seine vielfache Verwendbarkeit und Anpassungsfähigkeit zu beweisen, auch nach dieser Richtung zu betätigen; so hat sich im 18. Jahrhundert auch die Fayence und das europäische Porzellan die Attrappen nicht entgehen lassen. Es sei hier nur an die Fayenceteller mit naturalistisch modellierten und bemalten Früchten, wie etwa Oliven — zum Beispiel im Pariser Musée des arts décoratifs —, an



Abb. 82. Gold-Roemer mit Email 1688
Gotha, Museum

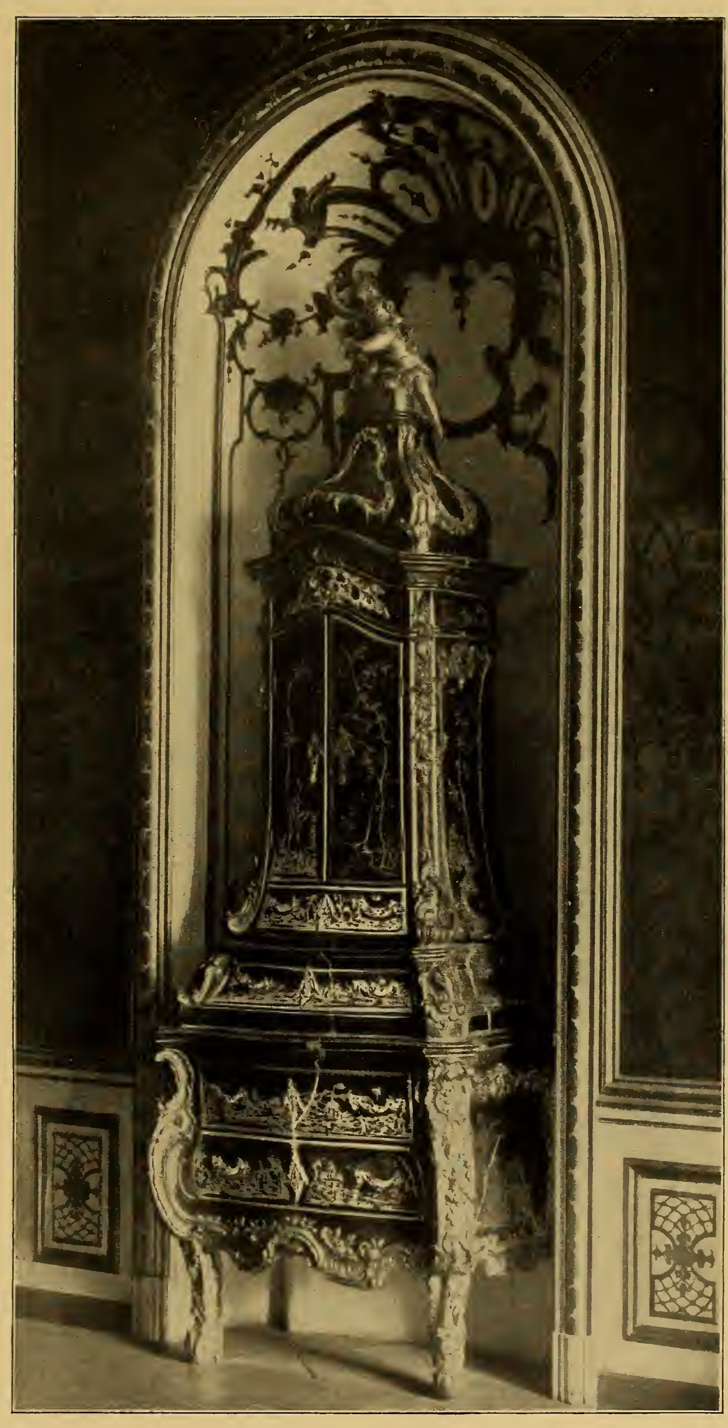
die beiden Ansbacher Porzellanleuchter[1]) mit Kerzen erinnert, auf deren Tellern Schere, Siegellackstange und Petschaft — alles auch bemaltes Porzellan — befestigt sind, oder auf die Wiener Empireschale von 1824, die einer montierten Tigermuschel gleicht, in der ehemaligen Sammlung von Lanna (Abb. 89), der man eine neuzeitliche Muschelvase aus irisierendem Glase (Abb. 90) als Gegenstück geben könnte, oder an den geistreich sein sollenden Briefbeschwerer der Wiener Porzellanfabrik von 1859 (Abb. 91), der aus Portefeuille, Geldbörse und Hausschlüssel — alles bemaltes Porzellan — zu bestehen scheint. Auch ein Teil jener flachen, seit der Mitte des 18. Jahrhunderts üblichen Porzellanschalen, die wie ein oder mehrere Blätter aussehen, gehört hierher, namentlich jene, bei denen die Bemalung möglichst realistisch ausgeführt ist und der Glasurglanz von jenem des Naturvorbildes nicht abweicht. Seit der Einführung der elektrischen Beleuchtung spielen die „elektrischen Kerzen“ aus Glas oder Porzellan eine große Rolle, die Wachs- oder Stearinlichter zu ersetzen bestimmt waren und auch heute noch — und zwar nicht nur in Verbindung mit alten Beleuchtungskörpern — nicht ausgestorben sind. — Falsche „Zigarren“, eigentlich Pappehülsen, die einen Fächer, einen Bleistift oder ein Fläschchen beherbergen, sind auch sehr verbreitete Witze. — Ein Ersatz für Tür- und Fenstervorhänge, und zwar aus Holz (!) wurde 1908 in Deutschland sogar noch besonders patentiert. — Wie sinnig ist ferner — um von einem anderen Stoff zu sprechen — ein neuzeitlicher Uhrständer aus Baumschwamm in Gestalt einer benagelten Stiefelsohle (Abb. 92), während man doch sonst nicht sehr darüber erbaut ist, wenn eine zarte Uhr mit einem groben Stiefel in Berührung kommt. — In einem romantischen Schlosse Süddeutschlands liegen malerisch auf dem Boden große, übereinandergeschichtete Folianten, die im Bücherkatalog nicht genannt werden; lüftet man das obere „Buch“, dann gewahrt man im Innern ein Gefäß, das auch ohne Wasserspülung ganz nützlich sein mag, aber nicht



Abb. 83. Porzellan-Roemer aus Gera, um 1790
Leipzig, Kunstgewerbemuseum. Nach Graul-Kurzwelly

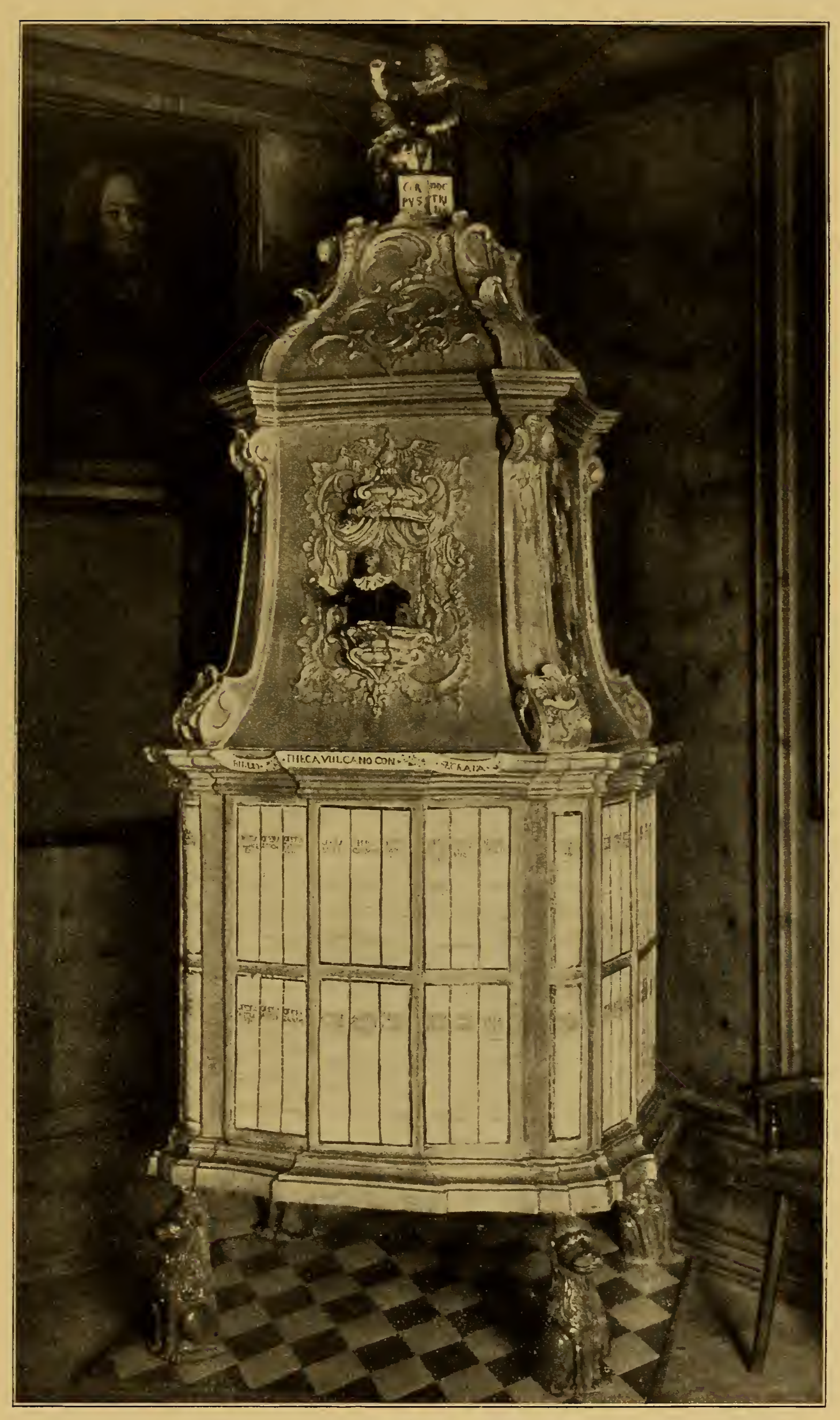

Abb. 84. Englischer Silberbecher mit Nuppen
Nach „Kunst und Kunsthandwerk“

[1]) Münchner Bayrische Porzellanausstellung des Nationalmuseums 1909; Katalog Nr. 1956.



Fayenceofen in Gestalt einer Schubladenkommode, 18. Jahrh., Mitte
München, kgl. Residenz, chinesisches Kabinett





Ofen in Gestalt eines Büchergestelles („Bibliotheca Vulcano consecrata“)
Salzburg, Museum Carolino-Augusteum



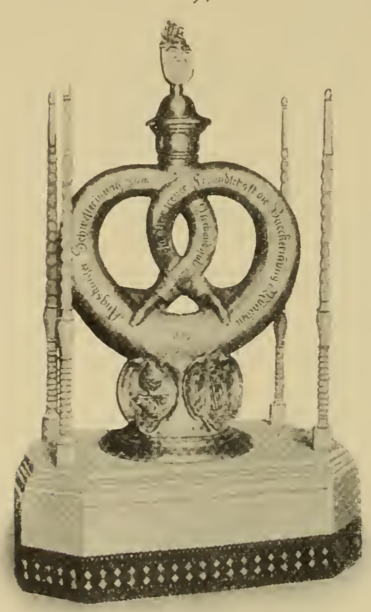


Abb. 85. Zinnzunftgefäß in Form eines Küferschlägels
Ulm, städtisches Gewerbemuseum

Abb. 86. Zinnzunftgefäß in Form eines Weberschiffchens
Innsbruck, Landesmuseum Ferdinandeum

Abb. 87. Zinnzunftgefäß in Form einer Schere
Stuttgart, Altertümersammlung

immer die wertvollste Literatur aufzunehmen pflegt[1]). Ähnliche „Scherze“ werden heute noch von der keramischen Fabrikation Frankreichs geliefert. Im sächsischen Schlosse Moritzburg wird wieder ein Bett unter der Gestalt eines Bibliotheksschrankes verborgen[2]). — Böse Attrappen sind auch die häufigen protzigen Waffentrophäen — figural überladene „rostige“ Dekorationsschilde, Morgensterne, Saufedern und dergleichen aller Zeiten — in bemaltem Papiermaché oder die von W. H. Wessely in Hamburg in den Handel gebrachten Kaminholzscheite[3]), die aus Schamotte und Rubinglas bestehen, hinter dem elektrische Glühbirnen die Flammen markieren. Wie feudal muß man sich in einer solchen Umgebung fühlen!


Abb. 88. Zinnzunftgefäß in Form einer Brezel, 1903
Von G. von Seidl-München. „Nach Kunst und Handwerk“

Interessant ist es, bisweilen denselben Scherz gleichzeitig in ganz verschiedenen Stoffen verfolgen zu können, wie in der Geschmacksverirrungsabteilung des Stuttgarter Landesgewerbemuseums die drei Schalen aus Metall, Glas und Ton mit den inliegenden Deckchen, die aber auch aus Metall, Glas und Ton bestehen. Das russische Metallkörbchen mit der Damastserviette aus Metall (Abb. 93), die venezianische Glasschale von 1893 mit der gemalten Spitze (Abb. 94) und die japanische Tonschale, in der ein buntes Tüchlein zu liegen scheint (Abb. 95), mögen ja immerhin ganz respektable Zeugnisse hochentwickelter Techniken darstellen, uns aber fehlt die Naivität der Zeitgenossen des Zeuxis und Parrhasios, denen die täuschende Realistik gemalter Weintrauben und Vorhänge über alles zu gehen schien. — Besonders beliebt sind heutzutage die Pilzattrappen, namentlich Fliegenschwämme, die man in der Stuttgarter Kollektion aus Fayence, Porzellan, Glas, Holz, Bein, Blech und Samt sehen kann, die den verschiedensten Zwecken zu dienen bestimmt sind, nämlich als Likörservice, Zigarrenspitze, Würfelbecher, Sparbüchse, Nadelkissen, Handschuhstopfer, Uhranhängsel, Blumenväschen, Zuckerstreuer, Fingerhutbehälter oder Zahnstocherhalter. Da es auch Tintenzeuge und Lampen in denselben Formen gibt, da Fliegenpilze ferner bekanntlich in größeren Abmessungen auch als Gartensitze angetroffen werden, dürfte bald der Mensch als Glückspilz bezeichnet werden dürfen, in dessen Haushalt keine Pilze gedeihen, etwa mit alleiniger Ausnahme des hölzernen Stopfschwammes, für den die Pilzform wirklich berechtigt ist.

[1]) Ein übereinstimmendes Stück aus der Stuttgarter Altertümersammlung war bei der Dresdener Hygiene-Ausstellung 1911 (Katalog Nr. 10767) zu sehen, wo man aus Schloß Moritzburg auch andere kaschierte Möbel dieser Art (Katalog Nr. 10761 ff.) finden konnte.

[2]) Ausgestellt bei der Hygiene-Ausstellung in Dresden 1911.

[3]) Diese Erzeugnisse wurden 1910 leider nicht nur im Anzeigenteil des „Kunstgewerbeblattes“ empfohlen, sondern sogar auf der Brüßler Weltausstellung nicht zurückgewiesen!

Die Schokoladen- und Kanditenfabrikation arbeitet mit ganz besonderer Vorliebe in Attrappen, sowohl was die Form ihrer Erzeugnisse selbst anlangt, wie auch was die Behälter, meist aus Papiermaché, betrifft. Wenn es sich nicht um große Ausstellungspimpeleien handelt, die mit ihrem anspruchsvollen Auftreten die ganze Umgebung zurückdrängen wollen, sondern um bescheidene Kleinigkeiten, um schlichte Witze, die im nächsten Augenblicke — verzehrt oder zerbrochen sind, haben wir keine Zeit, erst die kritische Brille aufzusetzen. Allerdings gibt es auch Zuckerattrappen, die trotz ihrer Kleinheit nichts weniger als harmlos sind, wie die sogenannten „süßen Strandkieseln" unserer Seebäder und die Zuckerkugeln, „Schusser" oder „Murmel" genannt. Hier sollte die Sanitätsbehörde mit einem unbedingten Verbot eingreifen; wie leicht können Kinder bei Spiel und gegenseitigem Necken veranlaßt werden, die Bombonkügelchen, mit denen sie vorher gespielt, beschmutzt in den Mund zu nehmen oder aber gar sich die Zähne an wirklichen Kieseln auszubeißen, indem sie sie für Süßigkeiten hielten.



Abb. 89
Wiener Porzellanschale von 1824 als Tigermuschel, Materialattrappe
Lanna-Sammlung

Auch die Seifen- und Papeteriefabrikation stellt zu den Attrappen ein großes Kontingent. Allerdings sind auch diese Produkte keineswegs für die Ewigkeit bestimmt, obwohl wenigstens die Reklamekalender im allgemeinen ein ganzes Jahr dauern sollen. — Darüber dürfte jedenfalls kein Zweifel obwalten, daß wir uns jene Attrappen am ehesten gefallen lassen können, deren Material am meisten vergänglich ist; denn ein Witz, den man tagtäglich aufgetischt erhält, mag noch so gut gewesen sein, er bringt uns bei zu häufiger Wiederholung geradezu in Verzweiflung.



Abb. 90. Neue Irisglasvase als Muschel
Stuttgart, Privatbesitz



Abb. 91.
Wiener Porzellan-Briefbeschwerer von 1859, Materialattrappe
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

Etwas dauerhafter dürfen nur jene (schon gelegentlich der Ausstellungspimpeleien besprochenen) Attrappen — wie Fleischstücke, Früchte oder Blumen — sein, die nicht zur ästhetischen Verschönerung, sondern als Notbehelf für Schaufensterwirkungen herangezogen werden müssen, wenn ein neuer Apparat oder die Konstruktion oder Farbenstimmung einer Blumenvase oder eines Tafelaufsatzes im Gebrauch vorgeführt werden muß; aber solche Attrappen wollen ebensowenig Witze sein wie große Schokoladentafeln oder Edamer Käsekugeln aus lackiertem Holz in Delikatessengeschäften, in deren Auslagekasten die einzelnen Leckerbissen schon wegen der gegenseitigen Geschmacks- und Geruchsbeeinflussung nicht besser zu werden pflegen, weshalb man auch da ab und zu mit Täuschungskünsten arbeitet. Diese Gegenstände zählen aber zu Anschauungsbehelfen, wie sie auch für verschiedene Lehranstalten angefertigt werden. Vom künstlerischen Standpunkt wollen sie selbst nicht gewertet werden. In besonderen Fällen ist es sogar ein Segen, wenn an Stelle von Originalstoffen nur Attrappen treten. Wer könnte denn die Verantwortung für die Anhäufung von Sprengstoffen oder Giften in öffentiich leicht zugänglichen Räumen übernehmen! In der Tat hat das Münchner „Deutsche Museum“ statt wirklichen Dynamitpatronen nur Modelle solcher ausgestellt, und wie berechtigt das war, ergab der Diebstahl im Oktober 1909, bei welchem dem gefährlichen Einbrecher nur harmlose Attrappen in die Hände fielen; sonst wäre ein großes Unheil unvermeidlich gewesen.

Daß manche Attrappen, wie künstliche Blumensträuße mit versteckten Scherzen, sich nicht nur an den Gesichtssinn, sondern, da sie parfümiert wurden, auch an den Geruchssinn wenden, mag nur nebenbei gestreift werden; es gibt sogar Kinderbilderbücher in Gestalt lackierter Lebkuchen mit Mandeln, die ebenfalls

Abb. 92. Uhrenhalter in Form einer Stiefelsohle aus Baumschwamm, Thüringen 1910
Stuttgart, Landesgewerbemuseum



Abb. 93. Russisches Metallkörbchen mit Serviette aus Metall, 1891
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

parfümiert wurden, so daß es sich hier um dreifache Illusionsmöglichkeiten des Gesichtssinns, des Tastsinns und des Geruchssinns handelt.

Aber es verlohnt sich kaum, sich mit den Attrappen hier noch weiter zu beschäftigen, da sie zum ernsthaften Kunstgewerbe doch nicht gehören. Wenn man sie Kindern in die Hand gibt, so tut man es, abgesehen von meist wohlfeilem Material, hauptsächlich deswegen, weil die kindliche Seele andere, weniger auf der Oberfläche liegende Scherze noch nicht verstehen könnte. — Wenn aber die „Witze", wie dies bei manchen sogenannten „Scherzartikeln" oder Tombolagewinsten leider der Fall ist, nicht ganz zimmerrein sind, dann kann man auch von Geschmacksentgleisungen in anderen Richtungen reden.

Im allgemeinen wird man sagen können, daß sowohl Materialattrappen als auch Konstruktionsattrappen in eine geschmackvolle Wohnung überhaupt nicht gehören; toleranter wird man sein können, wenn man die kunstgewerblichen Witze in Kneipen oder Vereinsräumen findet. Dabei sei allerdings vorausgesetzt, daß man sich in solchen Lokalen nicht mehr „zu Hause" fühlt als im eigenen Heim. Aber auch für Leute, die dergleichen in ihren Zimmern dulden und sich darüber noch zu belustigen vermögen, gibt es ein Trostwort, und zwar in der Bibel: Selig sind die Armen im Geiste!



Abb. 94. Venezianische Glasschale mit nur aufgemaltem Spitzentuch, 1893
Stuttgart, Landesgewerbemuseum



Abb. 95. Japanische Tonschale mit buntem Deckchen, alles nur keramisch
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

Materialsurrogate

Wenn sich unsere Zeit mit so appetitlichen Problemen befaßt, wie mit der Herstellung von Butter aus Petroleum und von Schnaps aus Fäkalien, dann verdient sie ohne Zweifel die wenig schmeichelhafte Bezeichnung der Epoche der Surrogate. Die geradezu staunenswerte Entwicklung der Technik und noch mehr die riesigen Fortschritte der Chemie haben als unerwünschte Nebenerscheinung eine Surrogatwirtschaft großgezogen, wie sie in diesem Umfange keine Zeit vor uns kannte. Nicht als ob das Bestreben, teurere Stoffe durch billigere oder leichter zu bearbeitende von gleichem Aussehen zu ersetzen, früher unbekannt gewesen wäre! Schon in den allerältesten Kulturperioden, wie im Ägypten des vierten Jahrtausends vor Christus, lassen sich Surrogate nachweisen, wie jene vor einigen Jahren bei Abusir-el-melek ausgegrabenen schwarzweiß gefleckten Tongefäße (Abb. 96), die ebenso aussehende Steingefäße imitieren. Aus dem späteren Altertum sei nur auf die Glassurrogate für die Marmorverkleidung hingewiesen, und zahlreiche Beispiele aus den folgenden Zeiten werden wir bald kennen lernen. Aber schon die verhältnismäßig enggezogenen Grenzen der alten Materialbehandlungen hätten die gegenwärtige Ausdehnung der Ersatzstoffe ausgeschlossen, ganz abgesehen davon, daß in früheren Perioden, die ein so rasches Aufwärtsdrängen der sozial einfacheren Menschheitsschichten nicht kannten, nicht einmal das Bedürfnis vorhanden war, so viele Objekte zu erzeugen, die nach mehr ausschauten, als ihrem inneren Werte entsprach.

Heutzutage, da das geflügelte harte, aber nicht unberechtigte Wort von Reuleaux (1876) „Billig und schlecht" leider noch nicht ganz seine Gültigkeit eingebüßt hat, sind wir noch immer merkwürdig abgestumpft gegen all die Lügen, die uns beständig umgeben. Alle, die Kunstbutter, Kunsthonig, Kunstwein, künstliche Eier, Vanilin, Kunstblumen usw. erzeugen, lachen sich ins Fäustchen, und ein Reimchronist (Widmann) singt:

„Weine ohne Traubentropfen,
Biere ohne Malz und Hopfen,
Kunstgebisse ohne Platte,
Falsche Waden ohne Watte,
Rauchkraut ohne Nikotin,
Butter ohne Rahm darin,
Kaffee ohne Kaffeebohne,
Und noch vieles andre — ohne! —"

Mundus vult decipi! Das Publikum ist selbst daran schuld, wenn die Unaufrichtigkeit geradezu als etwas Selbstverständliches hingenommen wird, und Surrogate, die sich durch falsche Deklarationen und Etiketten als Betrug charakterisieren, fast wie Naturnotwendigkeiten angesehen werden. Der Käufer muß es selbst wissen oder kann es sich von jedem Eingeweihten bestätigen lassen, daß das Material manches verlangten Gegenstandes mehr kostet, als der-

selbe Gegenstand in einem ähnlichen Ersatzstoffe angeboten wird, und daß doch auch die Arbeit bezahlt sein will; der Gegenstand müßte also geradezu gestohlen sein, wenn er in gutem Stoffe unter seinem realen Werte abgegeben werden sollte. Daß Konsument und Produzent einander zu übervorteilen suchen, und der kaufmännische Vermittler oft als Helfershelfer auftritt, ist ein entwürdigender Zustand, den man doch endlich schon in seiner ganzen Verderblichkeit erkennen sollte. Schon Hamlet scheint solche Zustände vorausgeahnt zu haben, wenn er





Abb. 96 a (Surrogat). Abb. 96 b (Steinoriginal).
Ältestes Materialsurrogat, schwarzweiß gefleckles Tongeschirr aus Abusir-el-melek, um 3500 v. Chr.
Berlin, Ägyptologisches Museum

(II. 2) sagt: „Ehrlich sein heißt, wie es in dieser Welt hergeht, ein Auserwählter unter Zehntausenden sein."

Das geringe Empfinden für die zahllosen Materiallügen unserer Umgebung offenbart sich schon in den Metaphern der gewöhnlichen Umgangssprache, Ein herziges Kind ist „wie von Zucker", ein schöner Apfel „wie von Seife". rosa Gartenblüten „wie aus Seidenpapier", die Butter schmeckt „wie Mandeln" — wer hätte dergleichen nicht schon unzählige Male gehört. Mit Verlaub: Ein Kind hat von Fleisch und Blut und nicht „von Zucker" zu sein, und die Butter hat nach Butter und nicht nach Mandeln zu schmecken. Man sollte nur wünschen, daß auch solch banales Geschwätz „nicht von Pappe" wäre!

Konrad Lange[1]) erklärt es in seinem an ausgezeichneten Beobachtungen und unleugbaren Wahrheiten so reichen Werke über „Das Wesen der Kunst" als „Tatsache, daß nicht nur eine wirkliche Täuschung, sondern schon der Versuch einer solchen oder eine Annäherung an dieselbe in der Kunst unberechtigt ist", und erhärtet das an zahlreichen Beispielen. Solche Sätze, die

[1]) Die Illusionsästhetiker verwerfen alle Materialtäuschungen schon auch aus dem Grunde, weil durch sie ein illusionsstörendes Element vernichtet wird.

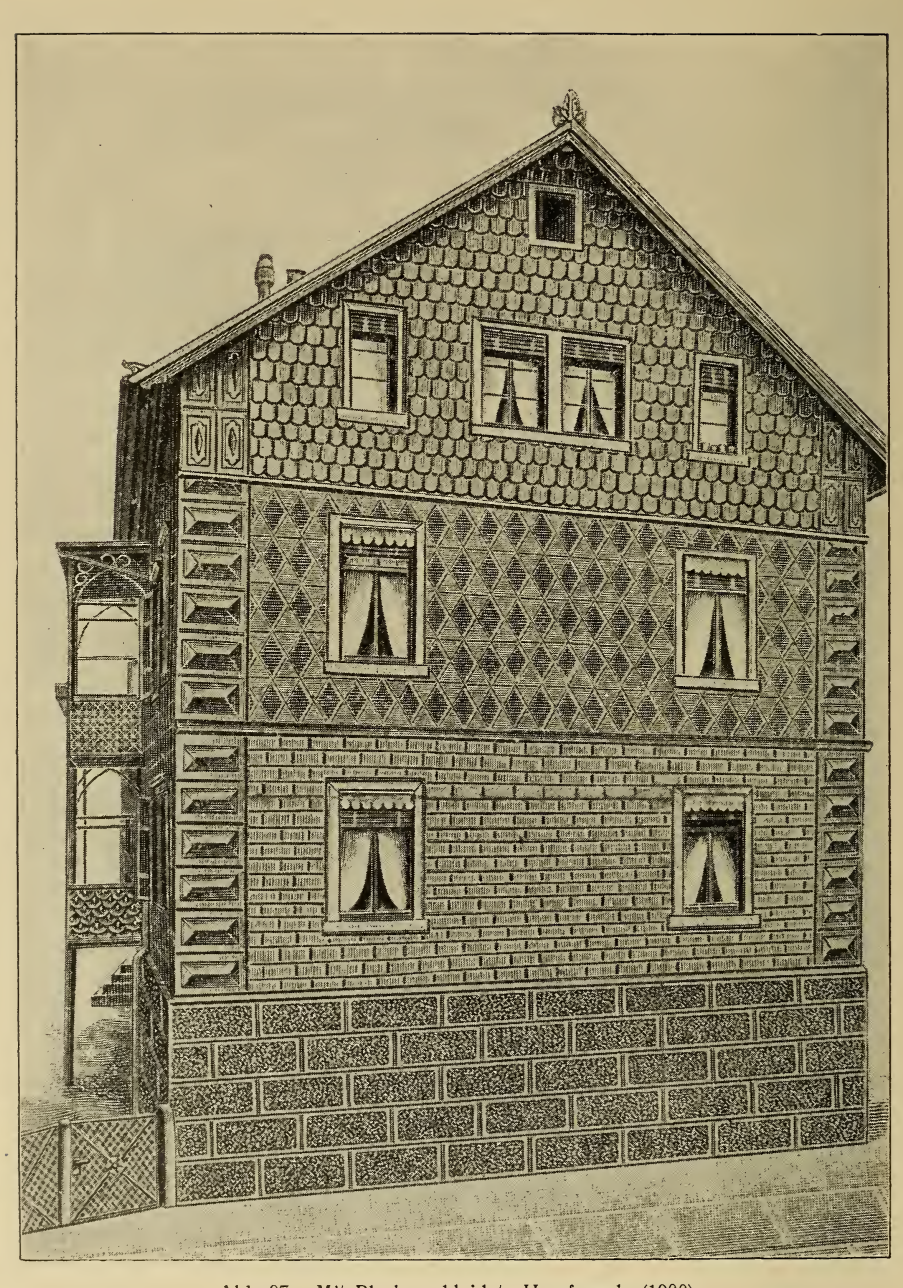


Abb. 97. Mit Blech verkleidete Hausfassade (1900)
Nach den Mitteilungen des Bundes für Heimatschutz in Württemberg

gewiß jeder unabhängige Kenner der Verhältnisse sofort unterschreibt, sind natürlich den Surrogatfabrikanten, die ihr sehr einträgliches Geschäft nicht geschmälert wissen wollen, äußerst unbequem; sie senden daher, so oft ein heftiger Angriff gegen Schundproduktion erfolgt, gerne wenigstens einen Anonymus — ein besserer Name gibt sich ja zu so etwas nicht her — ins Treffen, der in einem nahestehenden Blättchen auch das Unmögliche verteidigt, wie gemalte Holzmaserungen, Steinquaderimitationen in Putz, Papiertapeten, die Seide vortäuschen sollen, und dergleichen und etwa zur Rechtfertigung auf die „Mimikry“ [1]) hinweist. Es mag ja für den Halbgebildeten ganz verlockend aussehen, wenn lächerlichen Behauptungen wenigstens ein wissenschaftlich drapiertes Mäntelchen umgehangen wird. Analogien in der Natur regen sicherlich auch für das Kunstgebiet zum Nachdenken an. Geht man aber gerade dieser Frage nach — etwa an der Hand der neuesten Darlegungen von P. Wolff - Bromberg, v. Aigner, P. Denso, Biedermann oder Lomer —, so wird die ältere Annahme von der mimetischen Schutzanpassung einzelner Tiere an ihre Umgebung in vielen Punkten erschüttert, da nachweisbar verschiedene Insekten gerade die Umgebung, der sie „angepaßt“ sind, meiden, andere durch ihre „Anpassung“ gerade gar nicht geschützt, sondern ihren Feinden in noch stärkerem Maße ausgeliefert werden. — Wir tun somit gut daran, die beschönigende Bezeichnung „Mimikry“ lieber ganz aus dem Spiele zu lassen und gut deutsch von Täuschungen oder Lügen zu reden.



Abb. 98. Neuzeitliche künstliche Tuffsteinruine von Clingen in Thüringen
Nach dem Preisverzeichnis

Sigmund Lehner hat in seinem gefährlichen Buche über die „Imitationen“, übrigens nicht dem einzigen Vademekum für Surrogate, das bei A. Hartleben in Wien erschien [2]), die Nachahmungen von „Elfenbein, Schildpatt, Perlen und Perl-

[1]) Deutsche Tapeziererzeitung (Berlin) vom 15. Oktober 1903.

[2]) Im gleichen Verlage, und zwar in der „Chemisch-technischen Bibliothek“, wurden noch herausgegeben: F. Böckmann, Das Zelluloid — F. Polleyn, Die Appreturmittel — J. Höfer, Die Fabrikation künstlicher plastischer Massen — W. Langer, Die Herstellung der Abziehbilder usw. — W. Braunsdorf, Das Trocknen, Bleichen, Färben, Bronzieren und Vergolden natürlicher Blumen und

mutter, Korallen, Bernstein, Horn, Hirschhorn, Fischbein, Alabaster, Marmor, Malachit, Aventurin, Lapislazuli, Onyx, Meerschaum, Schiefer und edlen Hölzern sowie die Anfertigung von Kunststeinmassen, Nachbildungen von Holzschnitzereien, Bildhauerarbeiten, Mosaiken, Intarsien, Leder, Seide usw." ausdrücklich „für Gewerbetreibende und Künstler" bestimmt und mit zahllosen Rezepten belegt; er unterscheidet in der Einleitung zwischen den mehr äußerlichen „Imitationen" und dem auch innerlich dem Urstoffe möglichst nahestehenden „Ersatz" oder „Surrogat", ohne sich im Buche selbst an diese Einteilung zu halten. Für uns sind Imitationen und Surrogate gleichbedeutende Gefahren, während „Ersatz" auch ganz harmloser Art sein kann. Ein alter Kelsterbacher Fayenceteller des Darmstädter Museums trägt die interessante Inschrift:

„Von Silber | speißt der Reiche Mann,
Von mir wer nicht | Bezahlen kann."

Dieser Teller ahmt aber keineswegs in der Modellierung oder Glasur einen Metallteller nach, obwohl dies der Keramik technisch erreichbar wäre; gegen einen solchen „Ersatz" ist somit nicht das geringste einzuwenden. Solche Fälle führt natürlich auch der Koburger Amtmann G. P. Hönn in seinem „Betrugslexikon" (1720) nicht an, obwohl er sich gegen alle jene Lehner-Rezepte scharf wendet, die damals bereits bekannt waren und in der „Schatzkammer rarer Kuriositäten" und ähnlichen Anweisungensammlungen der Barockzeit vorkamen, die auch Schildkrot- und Hornimitationen, Surrogate für Marmor oder Edelsteine und ähnliches enthalten. „Welt und Betrug, gleich und gleich gesellen sich gerne", sagt damals schon unter Heranziehung zahlreicher Bibelstellen Hönn; welche Worte würde er erst zu der Entwicklung der Surrogate in unseren Tagen finden!



Abb. 99. Friedrich der Große
Neues Holzelfenbeinfigürchen in Porzellanimitation

Da die sogenannte „hohe" Kunst, in erster Linie die Architektur, mit dem schlimmsten Beispiele vorangeht, kann man sich nicht wundern, daß auch das Kunsthandwerk keineswegs zurückbleibt. Gegen Putzfassaden wird niemand etwas einwenden, wenn sie nicht den Haustein kopieren; trotzdem wurden im 19. Jahrhundert fast alle alten Palazzi in Putz imitiert. Wie traurig ein solcher Eindruck ist, bestätigt ein Spaziergang in einer jener Straßen, die in den siebziger und achtziger Jahren entstanden sind und heute schon hinter

die Herstellung künstlicher Blumen (3 Bände) — S. Lehner, Die Kunststeine — J. Bersch, Zellulose, Zelluloseprodukt und Kautschuksurrogate — R. Scherer, Künstliche Fußboden- und Wändebeläge — L. E. Andés, Surrogate in der Lack-, Firnis- und Farbenfabrikation.

den „Diamantquadern“ häufig das Backsteinmauerwerk hervorblinzeln lassen. Noch viel ärger sind die „Steinquadern“, „Holzschindeln“ und „Backsteine“ aus Blech, die in Frankreich und Amerika schon seit mehr als einem Menschenalter üblich sind und neuerdings gerade in Württemberg, z. B. in Gerlingen, Göppingen, Retzingen, aber auch anderwärts, z. B. besonders gerne im Westerwald von ländlichen Baumeistern häufig zur Verblendung von Häuserfassaden verwendet werden (Abb. 97). Es ist ein Verdienst des Württembergischen Bundes für Heimatschutz, gegen dieses traurige Surrogat, das Konrad Lange mit Recht als „Blechpest“ bezeichnet[1], energisch Stellung genommen zu haben, ebenso wie es dankbar anzuerkennen ist, daß einzelne Oberämter sich von kleinlichen Rücksichten nicht haben abhalten lassen, von solchen Geschmacklosigkeiten abzuraten. Warum ist noch nicht offiziell in gleicher Weise auf die entsetzlichen künstlichen Tuffsteingrotten und Tuffsteinruinen (Abb. 98) hingewiesen worden, mit denen zum Beispiel C. A. Dietrich in Clingen (Thüringen) seit 1869 die deutschen Gärten „schmückt“? Bezeichnend ist für den noch sehr verbreiteten Tiefstand auf diesem Gebiete namentlich eine Reihe von Vorschlägen, die nach dem Einsturze des venezianischen S.-Marco-Campanile selbst in ernsthaften Blättern gemacht wurden; ein solcher Weltverbesserer empfahl — nicht vielleicht als Scherz — ein Gerüst aus vier an einem Mittelmast befestigten Metallrohren mit einer „die natürliche Farbe und Rauheit des Mauerwerkes imitierenden Bekleidung aus Aluminiumplatten“! Gut, daß die Italiener diesen Ratschlag der Frankfurter Zeitung vom Jahre 1904 nicht verwirklichten! — Früher war's, wenigstens bei uns, doch nicht so arg, sonst hätte sich zum Beispiel Chamisso in seiner „Reise um die Welt“ gelegentlich der Behandlung von Petersburg (1818) nicht so sehr darüber wundern können, daß dort „Granit als Gußeisen geschwärzt und das Gußeisen als Granit gemalt“ wird. — In der Innenarchitektur, wo Auftragarbeiten auf den Plafonds nicht beanstandet zu werden brauchen, verwendet man schon seit langen Zeiten auch aufgeklebte Gipsausformungen; aber im letzten halben Jahrhundert hat man sogar an deren Stelle hohle Papiermachéornamente — Mittelrosetten, Supraporten,



Abb. 100. Bucheinband von 1637, Surrogat für Transluzidemail
Raudnitz, Bibliothek des Fürsten Lobkowitz

[1] In der Zeitschrift „Kunstwart“, 2. Oktoberheft 1910, S. 157. — Vgl. auch denselben in den „Mitteilungen des Bundes für Heimatschutz in Württemberg und Hohenzollern“ II, Nr. 3, 4, November 1910.

Kapitelle und Konsolen — gesetzt, wodurch der hohle Schein besonders begünstigt wird. Auch an Stelle von Holzschnitzereien sind verschiedene Surrogate schon in der Barockzeit üblich gewesen, wie etwa im Markgrafenzimmer des Lustschlosses Favorite bei Rastatt; solche Masse-Aufträge auf gröbster Textilfaser sind ästhetisch nicht zu entschuldigen, sondern nur durch die rasche und billige Ausführung der vielen kleineren Landschlösser zu erklären.

Auch die Großplastik ist nicht frei von Entgleisungen. Hier sei nur an jene Venusstatue aus Zinkblech mit marmorartigem Anstrich aufmerksam gemacht, die noch immer in der Sommerresidenz Krauchenwies bei Sigmaringen beim fürstlichen Landhause steht, eine Art Gegenstück zur herrlichen Praxitelischen Aphrodite des Vatikans, die sich — wieder aus einem anderen Grunde — mit einem marmorartig gestrichenen Blechgewand umhüllen lassen muß. Gewiß nicht sehr erfreulich ist es auch, wenn der Kunstguß zeitgemäße Denkmäler gleich dutzendweise liefert, wie in den deutsch böhmischen Städten überall das bronzierte Gußeisendenkmal des Kaisers Josef II. aus den Blanskoer Hüttenwerken ganz uniform anzutreffen ist. Auch in Kunststein scheint man ähnliche Absichten verwirklichen zu wollen, obwohl das Schillerdenkmal auf dem Hörnle bei Blaubeuren [1]) vorläufig noch ohne Nachfolge geblieben sein dürfte.

In kleinerem Maßstabe sehen wir viel „Stein“, der kein Stein ist, sondern etwa marmorartig gestrichenes Gußeisen, wie bei Gartenschalen oder selbst bei Grabkreuzen, marmoriert geknetetes Steingut, wie es schon Wedgwood in den Handel gebracht, oder achatartig hintermalte Glasplatten zur Wandverkleidung. Hierher gehören auch die neuerdings in Bielefeld erzeugten „Majolinplatten“, die wie Marmor aussehen. — Lohnender wird das Surrogat erst, wenn Edel- und Halbedelsteine, hauptsächlich in Glas imitiert werden; besonders beliebt war dies schon im 18. Jahrhundert namentlich bei Lapislazuli; derartige blauuntermalte Glasplatten wurden wiederholt mit vergoldeten Holzschnitzereien zu effektvollen Spiegelrahmen vereinigt, wie man einen solchen noch im Schlosse Monrepos bei Ludwigsburg antrifft. Heute würde man mit Galalith dem Steinoriginal viel näher kommen, wie man damit auch täuschend Bernstein und Schildpatt imitiert. Damals behalf man sich bezüglich des letztgenannten Stoffes mit rotgefleckter, schwarzer Lackmalerei — eines der größten Imitationsschildpattkabinette des 17. Jahrhunderts steht auf der Bühne des Schlosses von Öhringen —, bezüglich des Bernsteins aber nahm man, da auch das wolkige Bernsteinglas erst der Mitte des 19. Jahrhunderts angehört, ohne sich eines eigentlichen Materialsurrogates schuldig zu machen, dazu seine Zuflucht, daß man kleinere Bernsteinstückchen auflöste und mit solchem „Guß von Börnstein“ die damals geschätzten Einschlüsse von kleineren Tieren herstellte [2]) oder größere Stücke machte.

Viel älter sind die Scagliola-Arbeiten aus Gips, Frauenglas und Leimwasser, die in der italienischen Renaissance zur Imitation von Marmor- und Steinmosaiken verwendet wurden, noch älter die „Pastiglie“ aus Reismehl und Essig als rohe Surrogate für Elfenbeinschnitzereien und ähnliches. Durch Jahrhunderte sind solche minderwertigen Produkte erzeugt worden, und vergeblich

[1]) Abgebildet in der „Deutschen Bauzeitung“ 1905, Nr. 7.

[2]) J. G. Keyßler (1730) nennt als Spezialisten von Bernsteineinschlüssen den Leipziger Chemieprofessor Pezold und den Hamburger Kerkering.

haben sich zum Beispiel die französischen Bildschnitzer 1724 bemüht, ein Verbot gegen Pastenpressungen durchzusetzen. An Stelle des Elfenbeins ist aber auch namentlich in der Tasteninstrumentenfabrikation des 17. und 18. Jahrhunderts nicht selten zum Schmucke der Vorderseite der schwarzen Tasten nur ausgeschnittenes weißes Papier oder Pergament[1]) getreten, wie denn auch die gotisierenden Schalllochrosetten vieler Saiteninstrumente nur aus starkem Papier bestehen. Recht unvollkommen sind die thüringischen Elfenbeinsurrogate aus Porzellan, obgleich man in diesem Stoffe selbst Holzelfenbeinfigürchen in der Art des fruchtbaren Münchner Barockschnitzers Simon Troger († um 1769) nachzubilden versucht hat (Abb. 99). — Die neueren Elfenbeinnachahmungen sind fast durchweg aus Zelluloid, das sogar die Ringe der Elfenbeinstruktur vielfach betrügerisch hinzufügt; ganz minderwertig sind die Elfenbeinsurrogate aus Kunstmeerschaum, einer hauptsächlich aus kieselsaurer Magnesia bestehenden Masse, die den immer rarer werdenden natürlichen Meerschaum, den man auch durch eine südafrikanische Kürbisart ersetzen will, allmählich verdrängen soll. Rosa gefärbtes Zelluloid wurde übrigens auch schon für die natürliche Koralle verwendet. — Die moderne Industrie bezeichnet derlei natürlich nicht als Surrogate, sondern wählt klangvolle Namen, die der Täuschung ebenfalls Vorschub leisten sollen, wie Eburit, Vegetalin, Eboni, Ivoirit, Chelonit, Keratit, Corallit, Balenit, Wallosin, Pegamoid, Marmorin usw.

Die Imitation echter Diamanten durch den Wiener Strasser (1758) und die gerade um ein Jahrhundert älteren Surrogate für Naturperlen durch den Pariser Jacquin (1658) sind so bekannt, daß darüber nichts gesagt zu werden braucht; auch mit den Edelsteinnachahmungen aus gefärbtem Bleiglase, mit den „foliierten“ Steinen, mit den „echten“, „halbechten“ und „falschen“ Dubletten, bei denen die obere Steinhälfte mit einer minderwertigen unteren zusammengekittet ist, oder gar mit den Hohldubletten, deren gefärbte Flüssigkeit die Steinfarbe ersetzen soll, können wir uns hier nicht länger beschäftigen; all diese betrügerischen Schwindeleien, die namentlich das 19. Jahrhundert mit Virtuosität vervollkommnet hat, gehören hierher, zum Unterschiede von den in der neuesten Zeit auf künstlichem Wege



Abb. 101. Egermann-Glasvase mit Pâte-sur-pâte-Malerei, um 1810
Nachahmung von Wedgwoods Jasperware
Stuttgart, Sammlung Pazaurek

[1]) Zum Beispiel selbst beim Klavizimbel im Gustav-Adolf-Schrein von Upsala oder beim Bachflügel der Berliner Instrumentensammlung.



Abb. 102. Beingläser, Surrogate für frühestes Meißner Porzellan; Sachsen und Böhmen, um 1730
Stuttgart, Sammlung Pazaurek

hergestellten „synthetischen" echten Edelsteinen, die zu den Techniksurrogaten zu zählen sind. — Noch weiter in diese Unterabteilung hinabzusteigen, lohnt wohl nicht. Es dürfte genügen, darauf hinzuweisen, daß heutzutage „Perlmutter"-knöpfe selbst aus gestanztem Weißblech erzeugt werden, oder daß Kautschuk und Guttapercha, die schon für die verschiedensten Surrogate vom Ebenholzkästchen bis zum Glastrauerschmuck gedient haben, eben erst selbst durch „Zakin" und andere Erfindungen verdrängt zu werden beginnen.

Wenn ein Material an und für sich so wohlfeil ist wie das Glas, dann hat es natürlich keinen Sinn, Ersatzstoffe zu suchen; die Täuschungsversuche dieser Gruppe gehören daher fast durchweg in die Abteilung der Techniksurrogate, die eine leichtere und bequemere Arbeitsweise an die Stelle einer mühsamen und teueren setzen. Als Materialsurrogate sind hier aber nicht einmal die seltenen Fälle zu bezeichnen, wenn für ein Glas das sogenannte Marienglas (Glimmer) tritt, da es sich dann um Forderungen handelt, die das Glas gar nicht befriedigen könnte, wie große Elastizität bei äußerster Dünne oder das Aushalten plötzlicher Hitze, ohne zu springen. — Aber Emailsurrogate in Glas sind keine Seltenheit, da ein sehr großer Teil der Eglomisés oder Hinterglasmalereien in diesem Sinne aufgefaßt werden kann. Jedenfalls war diese Art mehr auf Täuschung berechnet als die ältesten Emailsurrogate, von denen das Kunstgewerbemuseum von Köln eine rheinische Arbeit des 12. Jahrhunderts besitzt; es ist ein mit einfach bemaltem und vergoldetem Pergament überzogenes Kästchen, das früher gewiß noch deckende Glasscheiben gehabt haben muß. Ein originelles Emailsurrogat kann man an einem Bucheinband von 1637 in der Fürstlich Lobkowitzschen Schloßbibliothek von Raudnitz[1]) kennen lernen (Abb. 100); hier wird ein marmoriert

[1]) Der Raudnitzer Band, der die Signatur XI. Ag. 12 trägt, umschließt das in Paris gedruckte Buch: L'office de la Vierge Marie (1637).

gemalter Grund durch eine dünne Goldblattschablone zum Teil überdeckt, und darüber liegt ein Plättchen Marienglas, wodurch das Ganze den Eindruck von Transluzidemail auf Goldgrund bekommt.



Abb. 103. Kugel in „Potischomanie" (hinterklebte Kupferstiche im Glase, Porzellansurrogat), süddeutsch, 18. Jahrhundert, Mitte Stuttgart, Sammlung Pazaurek

Auch die Keramik verarbeitet im allgemeinen keinen allzu teueren Grundstoff; dennoch gibt es hier zahlreiche Materialsurrogate, einerseits, weil einzelne Materiale, wie Steinzeug oder Kaolin, an genau umgrenzte Gegenden gebunden sind, anderseits, weil einzelne keramische Dekore in anderen Stoffen bequemer und billiger herstellbar sind, aber wohl auch aus dem Grunde, weil gerade die Keramik eine Revanche schon deshalb heraufbeschwört, da sie selbst mit besonderer Vorliebe Einfälle in andere Materialgebiete unternommen hat. Unter den Surrogaten haben wir solche, die aus fremden Gebieten herrühren — wir können sie externe Surrogate nennen —, von denen zu unterscheiden, die sich innerhalb der Keramik durch den Ersatz eines besseren Tons durch einen schlechteren kundgeben (interne Surrogate). In der ersten Gruppe blieben die gröbsten Leistungen erst unseren Tagen vorbehalten, wie lackiertes Gußeisen für rotfigurige Vasen, blaubemaltes weißlackiertes Holz für Fayence, emaillierte [1]), lackierte, auch bedruckte Blechtafeln, aber auch ordinäre Hinterglasmalereien für Majolikafliesen, Zinkguß für Terrakottafiguren, selbst große Büsten, Gußeisenreliefs für Wedgwood-„Basalt", gepreßtes Papier im weißen Relief auf lichtblauem Grund für Wedgwood-„Jasperware", die auch in Tragantauflage auf Guttapercha usw. versucht wurde. Aus älterer Zeit spielt hier das Glas die Hauptrolle; es kommt nicht nur ebenfalls unter den Wedgwood-Surrogaten vor, wie bei der violettschwarzen Egermann-Vase mit der frühesten Pâte-sur-pâte-Malerei (Abb. 101), sondern schon viel früher bei den von unten kalt bemalten, venezianischen Buckelglasschüsseln, die sich zum Teil auch Urbinomajoliken zum Vorbild genommen haben. Weitaus am meisten verbreitet waren aber, als das Porzellan noch zu den Kostbarkeiten zählte, die Beinglasimitationen chinesischer und Meißner Porzellane, die dem Porzellanerfinder Böttger schon 1713 auf der Leipziger Messe Konkurrenz machten und in der Folgezeit alle Schmuckmuster von den Imari- und Blaublümchen und Chinoiserien (Abb. 102) bis zu Louis-XVI-Genreszenen auf Schritt und Tritt nachmachten. Noch schlimmere Porzellansurrogate waren jene — für Flüssigkeiten ungeeignete — Dekorationsvasen und — zu Kästchen oder Tabatieren montierte — Platten aus farblosem Glase, das mit gemalten und ausgeschnittenen Kupferstichen hinterklebt und dann in den Zwischenräumen weiß hintermalt wurde (Abb. 103). Diese Pimpelei aus der ersten Hälfte des 18. Jahr-

[1]) Die moderne Fliesenimitation von Joh. Breitenstein in Emmerich a. Rh. tritt sogar in ganz akzeptablen Formen auf, wodurch die roten und grünen, wie mit Messing beschlagenen Kästchen, Schalen, Servierbretter usw. fast verlockend wirken.

hunderts geriet später wieder in Vergessenheit, wurde aber hundert Jahre später in Frankreich neuerdings aufgenommen und nach Deutschland importiert und segelte von nun an unter dem hochtrabenden Namen „Potischomanie“. Im Jahre 1854 erschien in Stuttgart sogar ein Lehrbuch dieser Liebhaberkunst, verfaßt von Johannes Rominger. Unter den internen Materialsurrogaten, die wenigstens innerhalb des keramischen Gebietes bleiben, sind zunächst die Nachahmungen des rheinischen Steinzeugs in gewöhnlichem Hafnerton zu nennen, die im 17. und 18. Jahrhundert nicht selten sind, zum Beispiel im Züricher Landesmuseum, dann die viel selteneren geschnittenen Surrogate für das Böttger-Steinzeug, aber in gewöhnlichem Ton (Abb. 104), vor allem aber ein großer Teil der Fayencen, die sich ja im 18. Jahrhundert allgemein „Porcelain“ nannten. Aber nicht alle Fayencen gehören hierher, nicht einmal alle blaubemalten, obwohl die Beschränkung der Scharffeuerpalette auf die einzige blaue Farbe nur unter dem Modedruck des Porzellans verständlich wird; zahlreiche größere Fabriken in Delft, Rouen, Moustiers, aber auch die von Straßburg, Ansbach, Bayreuth und einige in Norddeutschland haben neben unverdauten Chinaporzellanmotiven in Form und im Dekor sehr viel geboten, was nicht als Porzellannachahmung bezeichnet werden dürfte; daneben treten überall aufgelegte Porzellanentlehnungen auf, von den Vergißmeinnichtgittervasen von Münden oder Magdeburg bis zu den Blaublümchentellern, die überall vorkamen. Bei einzelnen Produkten, wie bei Bayreuther Fabrikaten um 1730—40, kann man genau bestimmen, was nach Meißner und was nach Wiener Porzellanvorbildern (Abb. 105) kopiert worden ist.



Abb. 104.
Geschnittener Tonkrug, Imitation von Böttger-Steinzeug, um 1710—20
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

„Textilien“, die eigentlich keine sind, können leider auch als keine Seltenheit bezeichnet werden. Bei Kleidern, Leib-, Tisch- und Bettwäsche setzt schon die verlangte Dauerhaftigkeit allzu weitgehenden Täuschungsversuchen eine Grenze; desungeachtet gibt es nicht nur Papierkragen und -manschetten, sondern, allerdings mehr für den Theatergebrauch, papierene Spitzen, ja sogar noch Zigarrentaschen und Bespannstoffe, die nicht aus Textil-, sondern aus Papierfasern gewebt sind; Papierservietten sind an und für sich kein Geschmacksverbrechen, nur dürfen sie keine Gewebestrukturen, Stickereien oder Fransen imitieren. Daß heutzutage die Briefpapiere — unter hochtrabenden Etiketten, wie „Batiste Papier“, „Irish Linen“, „Toile des Flandres“ usw. — mit besonderer Vorliebe wie



Kassetten-Decke des Winkelriedzimmers aus Stans
(Papiertapeten als Holzmaser-Surrogat) 16. Jahrhundert
Zürich, Schweizerisches Landesmuseum



Leinengewebe aussehen, gilt als besonders vornehm; warum schreibt man nicht gleich lieber einen Liebesbrief auf einem ausrangierten Hemd? Ein Testament auf einer Manschette hat doch erst kürzlich in einem großen ungarischen Prozesse eine Rolle gespielt. — Der Buchbinder verwendet ebenfalls allerlei Papiere, die sich — allerdings nur solange sie ganz neu sind — das Aussehen von Leinen, bedrucktem Kattun oder gar Moiré geben. Aber sogar Glas erscheint als Ersatzmaterial für Textilien, und zwar bei jenen schwarzen Knöpfen, die wie Stickereien oder Posamenterien ausschauen. Noch viel häufiger sind allerdings jene Praktiken, die innerhalb des Textilgebietes einen billigeren Stoff an die Stelle eines teureren treten lassen wollen: Baumwolle soll sich als Wolle präsentieren, obwohl auch die Baumwolle, da sie von den Motten gemieden wird, ihre Vorzüge besitzt; durch das Merzerisieren sollen schlichte Garne und Gewebe in Seide verwandelt werden, wenn man nicht gleich zu der aus Pyroxylin (löslicher Schießbaumwolle) oder Zellulose bereiteten „Kunstseide“ greift; mit Chlorzinn wird die Rohseide „griffig“ gemacht, obgleich diese Prozedur ihre Haltbarkeit beeinträchtigt; Plüsch wird „astrachanisiert“ und dergleichen.



Abb. 105. Bayreuther Fayenceterrine mit Malerei nach Wiener Porzellanvorbild, um 1740
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

Für das Kunstgewerbe kommen solche Erzeugnisse wenig in Betracht, um so mehr aber das „Leder“, das kein Leder ist, sondern Gewebe oder Papier aller Art, das nur irgendeine Narbenpressung erhalten hat. Auch in dieser Gruppe gibt es neben den externen ebenfalls interne Materialsurrogate, also hier Surrogate nur innerhalb der Ledergruppe: Schafleder, das das Aussehen von Kalbleder bekommt, Ziegen- und Schweinsleder, die wie Saffian genarbt werden, falsches Krokodilleder, bei dem sogar die Krallentatzen durch Pressung imitiert werden, „Schlangenhaut“, die nicht von Schlangen herrührt usw. — Daß die Tapeten die verschiedenartigsten, flächenhaft wirkungsvollen Stoffe nachahmen, ist zur Genüge bekannt; die Täuschung wird nicht nur durch die malerischen Effekte des Farbendruckes oder durch Pressungen erzielt, sondern auch durch besondere Behandlung mit Wollstaub oder andere zum Veloutieren taugliche Hilfsstoffe. Die verwandten, erst in der neueren Zeit aufgekommenen Flächenmusterstoffe, wie Linkrusta und Linoleum, haben zum Teil die Eierschalen ihrer genetischen Entwicklung noch nicht ganz abstreift, obwohl ihnen bereits das Torgament als modernstes Ersatzmittel nachdrängt; während der Wandbelag Linkrusta vielfach noch Lederpressung wiederholt, hat sich der schon viel weiter gediehene Bodenbelag Linoleum noch immer nicht ganz von den Reminiszenzen an Fliesen, Parkette und Teppiche emanzipieren können, obgleich schon die verschiedensten tüchtigen Künstlerentwürfe, die in dieser Branche ausgeführt worden sind, zur Genüge

bewiesen haben, daß dieses Material, das sich in den letzten Jahren auch technisch sehr verbessert hat und für viele Zwecke durchaus empfehlenswert ist, der Krücken schon gänzlich entraten könnte. Schade, daß es die neuen Stoffe, die wir dem rastlosen Fortschritt der technisch-industriellen Bestrebungen verdanken, dem Ästhetiker lange so schwer machen, für sie rückhaltlos einzutreten!

Das Holzmaterial, das selbst zu zahllosen Surrogaten — vom falschen Bernstein bis zur Kunstseide — Veranlassung gibt, hat ebenfalls eine lange Reihe von internen und externen Materialsurrogaten aufzuweisen. In die erste Abteilung zählt zum Beispiel der Ersatz von Ebenholz durch schwarzgebeiztes Birnbaumholz, von Amarantholz für Mahagoni, oder ein geschnitzter japanischer Rahmen, der aus Bambus gemacht zu sein scheint. Unter die externen Holzsurrogate zählt alles, was wie Holz aussieht, aber bei näherer Prüfung sich als Stuckmasse, Wachstuch, Papier, Leder, Galalith, Linoleum, ja selbst als schwarzes oder holzartig hintermaltes Glas erweist. Wer kennt nicht die neuen vergoldeten, reichen Barockrahmen, die wie Schnitzereien aussehen, aber nach jeder Übersiedelung oder in der Nähe des Ofens ein Stück Gipsherrlichkeit nach dem anderen verlieren! Besonders verlockend sind die „Dekorationsteller“ aus Papier, die wie Laubsägearbeit mit Holzbrand aussehen, oder die Gartenbänke aus „Birkenholzästen“, die sich schon durch ihre Temperatur als Gußeisen entpuppen. Auch die heute wieder aus der Mode gekommene Zelluloidimitation von Ebenholz-Elfenbeinintarsien, Patent Eduard Sieger-Wien, gehört hierher. — Daß auch die Holzsurrogate ein ehrwürdiges Alter haben, beweisen unter anderem verschiedene Interieurs des Züricher Landesmuseums zwischen 1556—1600, namentlich die gewalmte Kassettendecke (Tafel XI) aus dem Winkelriedhause zu Stans (Abb. 106) sowie die Türe vom Haus zum Salmen in Freiberg i. S.; diese — andere ähnliche Arbeiten sind aus der Rosenburg in Stans wie aus dem Kloster Wienhausen nachweisbar — zeigen eine auf das Tannenholz geklebte, gelbrot gedruckte Papiertapete mit Eschenholzmaser und schwarzen Intarsien; das Berliner Kupferstichkabinett hat vor einigen Jahren sogar noch ältere, nämlich spätgotische Holzschnitt-Plafondfüllungen aus Zug (Abb. 107) erworben [1]. Die Gschnasdekoration im Saal 53 des Nationalmuseums in München, die L. Gedon 1878 mit Ebenholz-Elfenbeinherrlichkeiten aus Papier erstehen ließ, hat also alte Ahnen, nicht nur die auch nur aus Papiertapeten imitierten „Holzdecken“ der späteren Biedermeierzeit, wie zum Beispiel im Schlosse Zwingenberg a. N. — Daß auch bei den alten Möbeln nicht alles echtes Material ist, was auf den ersten Blick so aussieht, lehren uns Barockschränke, deren „Schnitzereien“ aus gekneteter Teigmasse und gepreßtem Papier bestehen [2], oder die Empiresitzgelegenheiten in einzelnen Zimmern des Ludwigsburger Schlosses, wo mitunter hinter der im Bronzeton patinierten Oberfläche der Gips verräterisch herauslugt. Die Eile, mit der man vor hundert Jahren das weite Schloß für den Napoleonbesuch modernisierte, muß sehr groß gewesen sein.

---

[1]) Vgl. Lehrs: Dekorative Verwendung von Holzschnitten im „Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen“ 1908.

[2]) Abbildung eines süddeutschen Barockschrankes mit Teigmasse-„Schnitzereien“ bei Meyer und Graul, Geschichte der Möbelformen, VI, Tafel 19.



Abb. 106.
Zimmer des Winkelried-
hauses von Stans
Zürich, Landesmuseum

Die Metallsurrogate lassen sich schon wegen der größeren Dauerhaftigkeit viel weiter, ja bis ins Altertum zurückverfolgen. Die Tonspiegel, die man mitunter als Grabbeigaben findet, sind nichts anderes als ein Ersatz für Bronzespiegel, die jedoch, da Ton diesem Zwecke nicht hätte entsprechen können, auch zu den Attrappen gezählt werden könnten, obwohl das Merkmal des Witzes hier in Wegfall kommt. Am meisten angenähert wurde die Keramik der Metallproduktion in den metallisch lüstrierten Majoliken der spanischen Mauren, wie in den von Gubbio und Deruta, doch muß zur Ehre dieser Fabrikationsstätten gesagt werden, daß sie nur in ganz seltenen Ausnahmefällen den Charakter der keramischen Erzeugung ganz verwischten, zum Unterschiede von späteren Zeiten, die ihre ganze Erfindungsgabe aufboten, um die Illusion, als handle es sich um Metallobjekte, möglichst vollkommen zu machen. Namentlich als im Anfang der Biedermeierzeit die neuerfundene Platinglasur aufkam, wurden mit ihr die englischen Steingutobjekte (Abb. 108), die auf dem Kontinente besonders in Saargemünd Nachahmung fanden, so intensiv überzogen, daß man Silberobjekte vor sich zu haben glaubt, denen auch die Formen peinlich nachgebildet wurden; mit Kupferglanz-Glasuren hat man gleichzeitig ähnliche Wirkungen erzielt. — Bei Empireporzellanen und Empiregläsern ist es meist die vollständige Vergoldung, die zu Täuschungen Anlaß gibt, oder aber die Vergoldung und Patinierung einzelner sich in der Modellierung scharf abhebender Teile, die den Eindruck besonderer Metallmontierungen erwecken sollten (Abb. 109); in der Wiener Porzellanfabrik gehen die Bronzeimitationen auf J. Leithner (1791) zurück. Die modernen Lüstrierungen zum Beispiel von Clement Massier oder von Zsolnay sind nicht mehr so zurückhaltend, wie die der Frührenaissance, überlassen aber doch die aufgelegten Patinasurrogate (Abb. 110) den untergeordneteren Fabriken. Die wenig gelungenen, kalt bronzierten Siderolithwaren aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stehen nicht viel höher als die zahllosen bronzierten und patinierten Gipse, die namentlich dann ungemein komisch wirken, wenn das ihnen zugrunde liegende Original — wie der Praxitelische Hermeskopf oder die Aphrodite von Melos — gar nicht einmal aus Bronze ist. Auch die galvanisch überzogenen Terrakotta- und Gipsornamente gehören hierher. Nicht weniger traurig sind die Metallsurrogate aus Glas, mögen sie nun kalt lackiert oder von der Rückseite oder innen verspiegelt sein oder aber bei reicheren neuzeitlichen Stücken eine gemalte grünliche Patina auf geätztem Ornamentgrund aufweisen. Daß man Metall auch in Pappe imitierte, dafür brauchen nur die beiden Zopfstil-„Gitter“ der ehemaligen Klosterkirche von Inzigkofen bei Sigmaringen als Zeugen herangezogen zu werden; übrigens macht man es heute um kein Härchen besser, wenn man Papiermachéwaffen patiniert oder die Dachpappe mit grünen Reflexen bemalt, um Kupferdachung vorzuheucheln, wie man dies zum Beispiel beim neuen Damenbad von Arendsee an der Ostsee sehen kann.

Auch die internen Materialsurrogate unter den Metallen, unter denen ein geringwertiger Stoff einen wertvolleren vorheuchelt, spielen keine kleine Rolle. Namentlich das vernickelte Gußeisen, das in reich ornamentierten Schüsseln als „Silber“ auftritt, oder die bronzierten Zinkgußobjekte (Abb. 111), die „Messing“ oder „Bronze“ sein wollen, verdienen unseren Tadel. Die Vergoldung von Silber oder Kupfer dagegen ist nicht zu beanstanden, sofern sie sich als das einzige, den früheren Zeiten bekannte Schutzmittel gegen die Oxydation der



Abb. 107. Spätgotischer Intarsiasurrogat-Holzschnitt aus Zug
Berlin, Kupferstichkabinett

Oberfläche darstellt; nichtsdestoweniger waren vielfach unsere Vorfahren gerade in diesem Punkte sehr rigoros und achteten streng auf die deutliche Punzierung oder „Prob“ nach amtlich vorgenommenen Wichsenzeichen. Ja in England wurde auch die Vergoldung von Kupfer und Messing 1403 durch König Heinrich IV. gesetzlich geregelt; es wurde ausdrücklich angeordnet, wenigstens an einer Stelle die Vergoldung wegzulassen, um den Grundstoff ohne Zweifel feststellen zu können, was man übrigens auch in einzelnen deutschen Goldschmiedordnungen dekretiert findet. — Daß das Zinn, namentlich im 16. und 17. Jahrhundert, Edelmetallformen kopierte, ist bekannt, und recht bezeichnend ist die französische Bezeichnung von Edelzinn als „orfèvrerie d'étain“ — zum Unterschiede vom Gebrauchszinn, der „poterie d'étain —. Bei dem doch ziemlich deutlich wahrnehmbaren Oberflächenunterschied von Silber und Zinn wird man hier nicht zu kritisch sein dürfen, zumal doch Metallformen unzweifelhaft materialgemäßer sind als keramische; Unterschneidungen wie bei der Silbertreibarbeit werden ja naturgemäß bei dem vorwiegenden Zinnguß stets vermieden; nur die Versilberung einzelner Zinnobjekte ist vom Übel, desgleichen wenn Zinn durch Oberflächenbemalung den Eindruck der Bronze erwecken soll, wie dies etwa bei dem alten springenden Pferd des Münchner Nationalmuseums der Fall ist. Bei den zahllosen neueren Legierungen von Silber, Kupfer, Zink, Zinn, Nickel, Antimon usw ist die Grenze des ästhetisch Erlaubten nicht leicht zu ziehen. Unter den ver-

schiedensten, wohlklingenden Namen, wie Alfenid, Alpaka, Argentan, Bathmetall, Britanniasilber, Chrysochalk, Chrysorin, Deltametall, Mannheimer Gold, Muntzmetall, Neusilber, Oreïd, Pinchbeak, Similor, Tombak, werden die verschiedensten Waren angeboten; während einzelne Legierungen sich nach Aussehen und Bearbeitungsarten als ein wirklicher technischer Fortschritt darstellen, sind alle jene Metallerzeugnisse, die nur billige, aber schlechtere Surrogate älterer, besserer Metallobjekte sind, entschieden abzulehnen.

Das Kapitel der Materialsurrogate, von denen alljährlich noch eine ganze Reihe neuer Erfindungen hinzukommen, ist so ausgedehnt, daß hier nur das Wichtigste skizziert werden konnte. Aber schon das dürfte genügen, um zur Erkenntnis zu gelangen, daß wir es hier mit den traurigsten Materialsünden zu tun haben. Doch selbst hier gebietet es die Gerechtigkeit, hinzuzufügen, daß wir dem so ungemein verbreiteten rastlosen Streben, Ersatz für schwerer oder gar nicht erreichbare Originalstoffe zu schaffen, auch manche Wohltaten sowohl im gewöhnlichen Leben verdanken, vom Rübenzucker für Rohrzucker, Saccharin für Rübenzucker, Kunsteis bis zu den künstlichen Zähnen, als auch sogar im Kunsthandwerk, da sich zum Beispiel das Zinngießergewerbe und die Fayencetöpferei ohne den Sporn, es den Silber- beziehungsweise Porzellanvorbildern möglichst gleichzutun, ebensowenig zu der erreichten Blüte entwickelt hätte wie die Eglomisékunst oder gar die gewaltig ausgedehnte Papierindustrie, die längst ganz an die Stelle der Kleinbetriebe der alten Pergamentmacher getreten ist.

Wenn schlechte und billige Surrogate dazu beitragen, uns manche unleidlichen Modefavoriten rasch zu verekeln und bald zu stürzen, so sind sie auch „ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und“ — wenigstens gelegentlich — „das Gute schafft“.

Im allgemeinen sind und bleiben die Surrogate überhaupt, und ganz besonders die Materialsurrogate — mögen sie auch scheinbar zum Ausgleich sozialer Unterschiede beitragen —, sehr gefährliche Lügen, die die Hauptschuld daran tragen, daß Treu und Glauben in der kunstgewerblichen Produktion so stark erschüttert wurden. Außerdem begünstigen sie die Großmannssucht und Hochstapelei, indem sie den niederen Volksklassen vorspiegeln, sie könnten ihnen die Lebensformen der Wohlhabenden verschaffen. Nur zu spät erkennen die Geprellten, daß sie ihre, vielleicht sauer ersparten Groschen für ganz wertlosen Tand hingeben, schimpfen über die Verelendung aller Lebensbedingungen der Gegenwart und vermehren die Reihen derer, die in falscher Verallgemeinerung die Großbetriebe und die Maschinenproduktion der Gegenwart überhaupt verachten und bekämpfen, was ein riesiger Fehler ist.

Muß denn wirklich die Frau Pflastermauteinnehmersgattin ihren Kaffee aus „goldenen“ Tassen trinken? Ist es unbedingt notwendig, daß unsere Schuljungen Ranzen aus „Tigerfell“ (recte: Baumwollplüsch) tragen?

Surrogate zweiter Ordnung

„Der Fluch der bösen Tat“ bringt es mit sich, daß auch Surrogate wieder durch andere Surrogate verdrängt werden. Wenn man sich einmal daran gewöhnt hat, in solchen Dingen durch die Finger zu sehen, dann gleitet man auf der

schiefen Ebene leicht weiter abwärts. Die noch ungeahnten weiteren Errungenschaften der hochentwickelten Technik und Chemie unserer Tage werden uns zweifellos noch zahlreiche Ersatzstoffe an die Hand geben, die das bisher Erreichte noch wesentlich überbieten, wenn die Tendenz der Zeit den Surrogaten noch weiter wohlwollend zulächelt.

Wenn ein Marmorkapitell durch ein Gipskapitell und dieses wieder durch ein Kapitell aus Papiermaché verdrängt wird, dann haben wir ein potenziertes Surrogat oder ein Surrogat zweiter Ordnung vor uns, genau so, wie wenn in der Lebensmittelchemie ein Ersatzstoff auch wieder verfälscht wird. — Ähnliche Beispiele kann man aber auch in den anderen Materialgruppen leicht auftreiben. So gibt es konkave, facettierte Zinnfolien für Faschingsflitter oder auch als Sargschmuck gebräuchlich, die gepreßte Glassteinchen imitieren, welche wieder auf geschliffene Edelsteine zurückzuführen sind. — In Ramschgeschäften sehen wir



Abb. 108. Englisches Steingut mit Platinglasur; Silbersurrogat, um 1820—40
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

oft Photographierahmen aus gepreßter Pappe, die Ledervorbildern nacheifert; die rotgrünlich schmutzige Patina verrät Bronze- oder Kupfertreibarbeit als das Urbild. — In der Bonbon- und Parfümeriebranche sind rechtwinklige Schachteln nicht selten, die mit blauem Zwiebelmusterpapier beklebt sind; schon die Form dieser Behälter sagt uns, daß sie nicht unmittelbar auf die chinesischen oder Meißner sogenannten Zwiebelmusterteller zurückgehen, sondern daß eine, übrigens auch in vielen Beispielen nachweisbare Zwischenform von Wachstuch oder lackiertem Blech die Brücke bildet. — Vor einem Menschenalter war der schwarze Kautschukschmuk beliebt, aber nicht nur als Trauerschmuck, sondern namentlich in Verbindung mit aufgekitteten weißen Knochen- oder Tragantreliefs auch für den Alltag; als Muster liegen solchen Broschen- oder Armbandsteinen natürlich die Empire-Jasperkameen von Wedgwood zugrunde, deren Urbild der geschnittene antike Kameo ist; also auch hier wieder Surrogate zweiter Ordnung, oder — wenn man noch als Zwischenglied die gedruckte Glasgemme gelten lassen will — gar ein Surrogat dritter Ordnung, obendrein in „idealer“ Konkurrenz mit Techniksurrogaten. Wir können in solchen Potenzen immer weiter kommen, je weniger künstlerisch potent unsere Zeit werden wird.

Eines der traurigsten, d. h. eigentlich schon lustigsten Beispiele für die Materialsurrogate zweiter Ordnung ist wohl das Thorwaldsen-Relief „Wer kauft Liebesgötter", das noch vor wenigen Jahren in der keramischen (!) Sammlung des Stuttgarter Landesgewerbemuseums zu sehen war. Daß es keine Marmorwiederholung sein würde, war schon durch den Standort zu vermuten; aber die Annahme, daß es Biskuitporzellan sein dürfte, schlug fehl; es war — Stearin! — Jetzt steht dieses „Kunstwerk" nicht mehr in der keramischen Abteilung.

Umgekehrte Surrogate

Wenn einmal das Surrogatprinzip fast wie etwas Selbstverständliches hingenommen wird, können wir uns nicht wundern, daß die Sucht, ein Material durch einen Ersatzstoff zu verdrängen, selbst dort beobachtet werden kann, wo die ursprüngliche Veranlassung — durch Materialbilligkeit oder leichte Bearbeitungsweise Ersparnisse zu erzielen — weggefallen ist, wo im Gegenteil der Ersatzstoff teuerer ist als das Originalmaterial. Natürlich handelt es sich gewöhnlich nicht um bloße Seltsamkeiten; es sind vielmehr andere Gründe mit im Spiel. Wenn ein Bambusgeflecht-Körbchen in Japan auch in Bronzegeflecht (Abb. 112) wiederholt wird, so mag hierfür die Rücksicht auf eine größere Haltbarkeit bestimmend gewesen sein. Weniger dieser Grund als der Wunsch der Arbeitsvereinfachung mag dazu geführt haben, farbige Papierschachteln zu erzeugen, die Strohmosaik vortäuschen, also ein noch billigeres und noch weniger haltbares Material. — In Japan ist dieser Grund übrigens auch nicht unbekannt, wie ein Schwertstichblatt des Stuttgarter Landesgewerbemuseums beweist, das der Maler Joka nach Tanju um 1820 in Lack auf Kupfer gemalt hat; es sieht wie geschnittenes und inkrustiertes Eisen aus, das allerdings vielmehr Arbeit gekostet hätte. — Bei alten silbernen Schuhschnallen, die ganz deutlich auf polierte Stahlvorbilder mit „Steinelschliff" zurückweisen, hat wohl die Absicht, dem Roste auszuweichen, auf das Edelmetall geführt, wogegen man die damals beliebte Mode der geschliffenen Stahlarbeiten auch wenigstens annähernd mitmachen wollte. — Die Tendenz, die Vorteile einer aktuellen Mode auf einem benachbarten Gebiete auch mitzugenießen, hat zweifellos auch zu Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts die zahlreichen Porzellanimitationen der damals so verbreiteten blauweißen Jasperwaren Wedgwoods hervorgerufen, obwohl das Porzellan von Wien, Meißen oder Fürstenberg, die damals am meisten in diesem Genre arbeiteten, an sich zweifellos das innerlich kostbarere Material ist. — Dieselben Manufakturen ahmten auch altgriechische Tongefäße in Porzellan nach [1]), also einen noch geringeren keramischen Stoff. Etwa zwei Menschenalter jünger ist das in Stuttgart befindliche Steingutwaschservice (Abb. 113), das ebenfalls gewöhnlichen Töpferton nachbildet; aber die klassizistischen Malereien auf dem rotbraunen Grunde sagen uns sofort, daß hier, wie bei vielen Empireporzellanen, die Absicht vorwaltet, die Wertschätzung, deren sich die antike hellenische Vasenmalerei erfreut, als kommerziellen Hebel zu benutzen. Dieselbe Tendenz wiederholt sich etwa auch bei Porzellannachahmungen von Siegburger Steinzeugschnallen, die wieder in anderen Kreisen hoch gewertet werden.

---

[1]) Abbildung in Chr. Scherer, Fürstenberger Porzellan, S. 171.

Sonderbar berührt uns in unserer Zeit, um nur noch ein Beispiel herauszugreifen, jene merkwürdige Kombination von umgekehrten Surrogaten mit solchen zweiter Ordnung, wie wir sie auf den Friedhöfen in Frankreich, selbst auf reichgeschmückten Gräbern der bedeutendsten beiden Pariser Friedhöfe in großer Zahl antreffen können: Gelbe Fayencekränze, die zweifellos teuerer sind als entsprechende natürliche Blumenkränze und die nach ihrem ganzen Detail nicht direkt auf diese, sondern auf eine Zwischenstufe von getrockneten und gefärbten Strohblümchen zurückgehen. Die größere Dauer getrockneter Blumen hatte also nicht genügt; man wählte — wie man sonst auch Glasperlenkränze ausgiebigst benutzt — ein noch festeres Material, aber nicht etwa in konstruktiver Verbindung mit dem Monument, sondern mit dem beibehaltenen Schein einer pietätvollen Improvisation. Aber gerade für Augenblicksstimmungen, die mit Ewigkeitswerten nichts zu tun haben, ist ein vergänglicher Stoff gestattet, ja im Hinblick auf die symbolische Bedeutung der hinwelkenden Pflanzen geradezu einzig empfehlenswert. — Man könnte nur wünschen, daß ein Sturmwind solche umgekehrte Surrogate je früher, je besser von den morschen Haken herabweht und in Stücke schlägt, aber nicht etwa aus dem Grunde, um diesem keramischen Produktionszweige weiter auf die Füße zu helfen.



Abb. 109. Eierbecher aus dem Service der Königin Hortense, Montierungs-Surrogat Paris, Musée des arts décoratifs

Man verwechsle die umgekehrten Surrogate aber niemals mit solchen Ersatzerzeugnissen aus besserem Stoff, die einen wirklichen Fortschritt bedeuten. Die schon von Senefelder erfundene, aber erst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts allmählich über die ganze Welt verbreitete Stahlfeder ist gewiß ein besserer Ersatz für die Kielfeder, aber keineswegs ein Surrogat, wenn auch manche Federstiele, namentlich vor zehn, zwanzig Jahren, als Reminiszenz an frühere Zeiten in Schmuckfedern endigen zu sollen vermeinten; das entscheidende Merkmal einer angestrebten Materialtäuschung fällt hier ganz weg. Über einen Ersatz eines schlechteren Materials durch ein besseres könnte man sich, wenn keine Täuschungsabsichten vorliegen, daher von einem Surrogat nicht gesprochen werden kann, nur aufrichtig freuen.

Unverdiente Zurücksetzungen

Jede Zeit hat ihre Lieblingsstoffe und andererseits auch wieder Materiale, die sie wenig oder gar nicht schätzt. Wenn auch ein so gewaltiges, nahezu einseitiges Vorwalten einzelner Favoritstoffe, wie etwa des Porzellans im 18. Jahr-

hundert, in unseren Tagen weniger wahrnehmbar ist, so läßt sich doch nicht leugnen, daß wir zum Beispiel für das Steinzeug in japanischer Art oder für Hafnergeschirr viel Sympathie übrig haben, während für das Zinn fast gar nichts übrigbleibt. Nun hat allerdings die große Verbreitung des Porzellans das Zinn zum Beispiel für Speiseservice überflüssig gemacht, und neue Metalle, wie das Aluminium und Nickel, haben sein Geltungsgebiet wesentlich eingeengt; nichtsdestoweniger ist eine Verweisung ins Alteleutstübchen keineswegs gerechtfertigt. Die frühere Bedeutung wird das Zinn kunstgewerblich wohl kaum mehr wiedererlangen; wer es versuchen wollte, Speiseteller oder Milchkännchen wieder aus Zinn zu bilden, würde nur zu bald erfahren, daß man das rollende Rad der Entwicklung nicht ohne weiteres aufhalten kann. Manches läßt sich jedoch nicht aus inneren Gründen erklären, sondern nur durch das Auf-und-abschwanken von Modeströmungen, die auch im Kunsthandwerk eine Art „Fruchtwechsel“ fordern.

Abb. 110.
Modernes Porzellanfigürchen ägyptisierend, die Patinaglasur bildet das Metallsurrogat
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

Ohne Veranlassung tritt selbstverständlich eine Zurücksetzung einzelner Materialgruppen nie ein, selbst dann nicht, wenn die abnehmende Sympathie nicht durch das Auftauchen neuer, für dieselben Zwecke brauchbarer Stoffe leicht erklärlich wäre. Zwei Ursachen sind in der Regel dafür verantwortlich zu machen: Entweder ist es der Dilettantismus, der sich eines Materials bemächtigt und es zu Tode hetzt, oder ist es eine eingerissene Surrogatwirtschaft, die ein ganzes Gebiet auf lange Zeit hinaus diskreditieren kann. In beiden Fällen handelt es sich somit um eine Hypertrophie, eine Überfütterung, eine Übersättigung, worauf eine Brachzeit als unbedingt nötige Reaktion folgen muß.

Wir werden diese zu allen Zeiten wahrnehmbare Erscheinung am leichtesten durch einige Beispiele aus dem letzten halben Jahrhundert verstehen lernen: Die Zeit der ersten Weltausstellungen von London und Paris war zugleich die Periode der ungebrochen bunten Gläser; namentlich die Rubin- und Kobaltüberfanggläser, teils durch Schliff, teils durch Schnitt dekoriert, sind in der Farbe so herrlich, daß die Hüttentechnik und Chemie nie etwas vollendeteres wird an deren Stelle setzen können. Aber das ewige Rot und Blau wurde allmählich langweilig, zumal die Art des Schnittdekors gar oft manches zu wünschen übrig ließ und noch obendrein das Surrogat der mit dem Pinsel rubinierten Gläser hinzutrat. Die natürliche Folge brachte es mit sich, daß wir seit den achtziger Jahren bis in die allerjüngste Vergangenheit diese schönen Farben in

der Hohlglasindustrie gar nicht mehr anschauen konnten oder, wo etwa das intensive Kobaltblau auftrat, wenigstens durch intensive Lüsterwirkungen eine Ablenkung herzustellen trachteten. — Auch der Alabaster, ein Lieblingsmaterial der Biedermeierzeit, ist uns durch die Überproduktion gründlich verleidet worden, zumal noch die weitverbreitete Mode des Alabasterglases um die Mitte des 19. Jahrhunderts die Empfänglichkeit dafür völlig abstumpfte; noch heute hat sich die Antipathie nicht in das Gegenteil verwandelt, obgleich wir darüber nicht untröstlich zu sein brauchen, da uns für die gleichen Zwecke bessere Stoffe zur Verfügung stehen. — Um dieselbe Zeit hatte Elfenbein und Perlmutter, beides vortreffliche und in gewissen Beziehungen unersetzliche Stoffe, an Sympathie eingebüßt, da man aus ihnen alles machen zu können glaubte, auch Visitenkartentäschchen und Bucheinbände, deren aufgeleimter Belag sich beständig ablöste, oder Filigranbroschen mit Blumen oder Hirschen, die nur zu leicht entzweigingen. Als dann gar die Surrogate für Elfenbein, vom gewöhnlichen Knochen bis zum Zelluloid, den Kredit ganz untergruben, war es um die frühere Beliebtheit geschehen. Erst unsere Generation hat dem Elfenbein die frühere Position wieder zurückerobern können und ist auf dem besten Wege dazu, auch die Perlmutter aus der Umarmung der Kitschproduktion zu befreien. — Noch ein, allerdings nur zum Teil hergehörendes Beispiel liefert uns der Plüsch. An sich ist das Material — natürlich Seidenplüsch, kein Baumwollplüsch — gewiß nicht übel; aber die Überproduktion in den siebziger, achtziger und neunziger Jahren war so groß, und die Uebergriffe aus dem Textilgebiet in andere Stoffgruppen waren so umfangreich, daß wir heute dem Plüsch womöglich im großen Bogen ausweichen. Warum hat man auch alle Photographie-Albumdeckel, Kassetten, Bilderrahmen „zu Großväterchens Geburtstag" damit überzogen. Es wird noch ein Weilchen dauern, ehe wir die Idiosynkrasie dagegen überwunden haben werden.

Wer sich den Magen durch überreiche Nahrungszufuhr, wenn auch der allerbesten Speisen und Getränke, verdorben hat, richtet ihn am besten wieder ein, wenn er etwas fastet. Auch wenn man in kunstgewerblichen Dingen übersättigt ist, da man gerade seine Lieblingsspeisen im Übermaße genossen hat, wird man sich am besten eine entsprechende Zurückhaltung auferlegen. Erst nach einer gewissen Ruhepause, deren Dauer von dem Grade der Indisposition abhängt, wird man sich wieder nach und nach an einen



Abb. 111.
Figürchen nicht aus Bronze und Elfenbein, sondern Zinkguß mit Zelluloid
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

Stoff gewöhnen können. Der sicherste Weg, ein lange unverdienterweise zurückgesetztes Material wieder für die Allgemeinheit zu gewinnen, ja es vielleicht in neuem Glanze erstrahlen zu lassen, ist die Heranziehung geeigneter Künstlerindividualitäten, die dem Material neuartige Reize zu entlocken haben. Besitzt jedoch der betreffende Stoff gar keine verborgenen Reize mehr, ist er vielmehr durch andere tatsächlich überholt worden, dann wäre diese Mühe allerdings vergeblich; dann allerdings war die Zurücksetzung auch keine unverdiente.

Ausnahmen

Gestattet der gute Geschmack von der Forderung, daß überall das bestmögliche, zweckentsprechende Material gewählt werde, auch Ausnahmen?

Daß es für alle Zeiten mit gleicher Strenge bindende Gebote und Verbote in ästhetischen Angelegenheiten nicht gibt, wissen wir. Aber gerade deshalb, weil Staatsgesetze und Polizeiverordnungen uns nicht zu Hilfe kommen, müssen wir um so eifriger auf die Selbsthilfe bedacht sein und dürfen bei Übertretungen gegen den guten Geschmack kein Auge zudrücken.

Trotzdem gibt es zahlreiche Fälle, in denen es lächerliche Pedanterie wäre, der Theorie zuliebe praktisch unerfüllbare Forderungen zu erheben. Da ist es zunächst die ganze Theaterwelt, der gegenüber wir mit Materialgeboten vollständig machtlos wären. Was sich selbst ausdrücklich als eine Welt des Scheines bezeichnet, unterliegt natürlich ganz anderen Gesichtspunkten. So wird man zum Beispiel das hölzerne japanische Theaterschwert des Stuttgarter Landesgewerbemuseums nicht kritisch verurteilen, weil es nicht aus Eisen ist und statt Goldtauschierung nur Lackmalerei aufweist. Es wäre geradezu unsinnig, in diesem Reiche Königskronen und Ketten aus echtem Golde zu verwenden oder gar Palastfassaden oder Kerkermauern aus Marmor oder Sandstein errichten zu wollen. Die unbedingt notwendige schnelle Verwandlungsfähigkeit des Bühnenbildes stellt ganz andere Gesetze auf, die nur darin gipfeln, daß die künstlerische Illusion nicht beeinträchtigt oder gar zerrissen werde. Für das Theater sind Holzlatten, grobe Leinwand und Gips durchaus zweckgemäße, daher echte Materiale; ja in vielen Fällen wäre die Verwendung eines besseren Stoffes geradezu ein Fehler, weil diskrete Vorzüge in der Fernwirkung und beim Rampenlicht ganz verschwinden können, somit durch gröbere Täuschungen ersetzt werden müssen. Es fragt sich sogar, ob man heutzutage mit dem Wunsche, die Bühne möglichst realistisch zu gestalten und mit dem wirklichen Leben zu identifizieren, nicht schon zu weit gegangen ist.

Während wir der Kulissenwelt gegenüber unsere Waffen senken, sind wir bei Improvisationen weniger nachsichtig. Was sich als ein Provisorium vorstellt, was keinen Anspruch auf bleibende Geltung erhebt, wird gewiß anders beurteilt werden können wie eine ernsthafte Schöpfung. Festdekorationen sind in der Regel nicht für die Ewigkeit bestimmt; man wird daher keine Triumphpforten aus Granit bauen, selbst wenn man genug Zeit dazu hätte, für die Tribünen auf sonst dringend für andere Zwecke benötigten Plätzen nur Holz verwenden und, statt übertriebene Gipswunder auf der Straße bei grellem Tageslicht erstehen zu lassen, lieber mit Zelten, Teppichen, Fahnen, Bändern, Reisig und Blumen eine Feststimmung zu erreichen trachten, deren weitere Erhöhung

man getrost der Unterstützung durch akustische Reize — Musik, Gesang, Glockenklang — überlassen kann. Auch für schlichtere Improvisationen, wie für die Hüllen von Süßigkeiten oder Geschenkblumen, wird man nicht immer unvergängliche Stoffe wählen müssen, obwohl man auch witzlose Attrappen oder Papiermanschetten leicht vermeiden kann. Überhaupt wird man überall dort, wo die Tage der Dauer gezählt sind, somit auch bei vielem Kinderspielkram nicht auf das edelste Material angewiesen sein. Das Dach des Puppenhauses wird nicht mit wirklichen Miniaturziegeln gedeckt zu sein haben; ein Papier mit Ziegelmusterung tut da wohl dieselben Dienste; ein hölzerner Säbel ist geradezu einem stählernen vorzuziehen, da wir doch keine blutigen Kriege in der Kinderstube heraufbeschwören wollen. Wo es aber angeht, gehe man selbst in der Kinderwelt den Surrogaten aus dem Wege oder sorge wenigstens für einen allmählichen Ersatz durch möglichst einwandfreies Material; zumal ja nicht jedes Spielzeug eine Eintagsfliege zu sein braucht und man durch Verabreichung von zu viel Papierherrlichkeiten nur den Zerstörungstrieb im Kinde großgezogen hat. Schon manches Kind, das zu lange in einer Umgebung hohlen Scheines aufwuchs, hat auch für seine späteren Jahre jedes Gefühl für Qualitätswerte verloren. Überhaupt gehört gerade in dieser Abteilung ein besonders feiner Takt dazu, um zu erkennen, bis zu welchem Grade für vorübergehende Zwecke auch minderwertige Stoffe statthaft sein können.

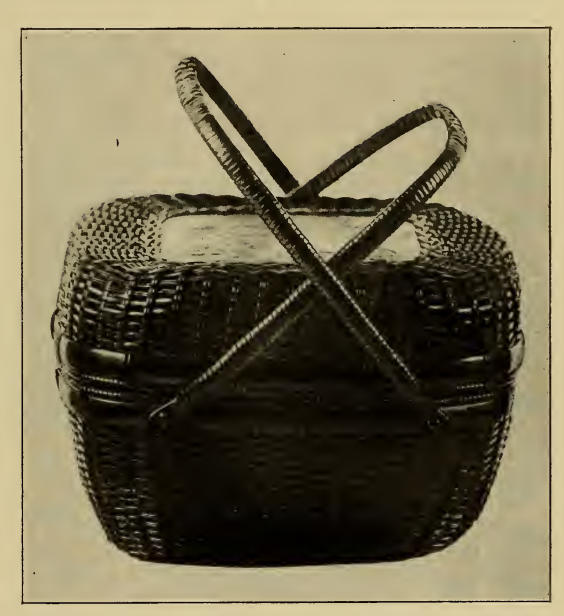


Abb. 112. Japanisches Bambuskörbchen in Bronzegeflecht
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

Eine dritte Gruppe, die Ansprüche auf eine Ausnahmestellung macht, sind die Künstlerscherze, also nicht die üblichen Attrappen, deren erstarrter Witz nur sehr genügsamen Seelen Freude bereitet, sondern für vorübergehende Gelegenheiten, wie für Faschingsfeste, geschaffene, geistreiche Improvisationen, bei denen der Humor vielfach gerade in der Materialtäuschung liegt. Erstaunlich waren da namentlich die Leistungen frohgelaunter bildender Künstler vor einigen Jahren bei den sogenannten „Gschnas“-Festen in München, Wien und Prag. Wenn aus einer Holzstange und vielen in ihrer Größe abnehmenden Faßreifen ein imposantes Walfischgerippe gemacht wurde, das von der Decke herabhing, wenn sich eine umgelegte Kaffeemühle in ein Zimmertelephon verwandelte, dessen „Drähte“ — schwarzer Zwirn — über Porzellanisolatoren — Mokkatassen — gezogen waren, wenn aus einem Blechsprachrohr, einem Stück Holz und allerlei rostigen Eisenbeschlägen von Betten oder alten Fensterläden eine

famose Muskete des 17. Jahrhunderts entstand, wenn Hunderte von solchen Raritäten für einen einzigen Abend vorbereitet waren, hatte man allen Grund, den Spendern von so drolligen Einfällen nur herzlich dankbar zu sein. Dergleichen wollte ja nie seriös behandelt werden, und die Künstler wären selbst die ersten gewesen, die ernstlich Einspruch dagegen erhoben hätten, wenn man diese Arbeiten, die sich meist schon am nächsten Tag in ihr Material auflösten oder höchstens noch eine Zeitlang in ihrem Atelier die Erinnerung an einen lustigen Abend aufrechterhielten, ihren wirklichen Kunstwerken beigezählt hätte. Gelungene Künstlerscherze, die ebensowenig wie etwa Karikaturen seriösen ästhetischen Gesetzen unterliegen, werden uns als vorübergehende Improvisationen stets will-



Abb. 113.
Steingut-Waschservice, Nachempfindung griechischer Tongefäße
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

kommen sein, wenn sie auch aufgelegte Verhöhnungen strenger Forderungen bedeuten. Die tiefe Berechtigung des Humors betont sogar der Herr in Goethes Faust: „Von allen Geistern, die verneinen, ist mir der Schalk am wenigsten zur Last."

Neben solchem freiwilligen Humor gibt es allerdings auch unfreiwilligen Humor, der wie mit einem Blitzlicht die unmögliche Situation beleuchtet, die dadurch entsteht, daß man ein nicht seriösen Zwecken dienendes Objekt in eine höhere Sphäre rückt. Auf der Berliner Theaterausstellung 1910 waren von der Firma Bongardt in Köln zahlreiche Theaterwaffen ausgestellt, darunter auch ein goldglänzender Paradeschild für Phantasieballette. Und eben diesen Schild hat von dieser Firma in 15000 Exemplaren Menelik von Abessinien für seine — Garden herstellen lassen. Italien hat nun allen Grund, vor solchen Feinden zu zittern!

II. Zweckform und Technik.

Was der gesunde Menschenverstand einerseits und die künstlerische Phantasie andererseits aus dem Material schafft, wollen wir hier getrennt zu beurteilen versuchen. Die logische Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes — oder, was dasselbe ist, die Konstruktionsrichtigkeit[1]) — ist allerdings mit der künstlerischen Formgestaltung so eng verknüpft, und die eine ist so sehr die selbstverständliche Voraussetzung der anderen, daß die getrennte Behandlung beider nicht geringe Schwierigkeiten bietet, zumal sich auch der Kunstgewerbler bei der Arbeit nicht erst eine Rechenschaft darüber ablegt, wo die prosaische Tätigkeit aufhört und die künstlerische anfängt. Aber wir haben hier auch die technischen Fragen einzufügen; denn die reinen Materialfragen mußten sich der Klarheit wegen vorwiegend auf die Kritik der Stoffe und die Auswahl unter ihnen beschränken, während die Bearbeitung der Materiale, die Wahl dieser oder jener Technik[2]) erst in dem Augenblick einsetzt, in dem man darangeht, einen Stoff zu einem handwerklichen oder kunstgewerblichen Gegenstand umzuformen.

Während das Material in der Hauptsache, da die neu hinzukommenden Stoffe an Bedeutung die kunstgewerblichen Urstoffe, wie den Stein, das Holz, das Bein, die Gespinstfaser, den Ton, die Metalle, das Glas, nie übertreffen können, den „ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht“ vertritt, sucht man der durch Mode und Zeitstil geforderten Abwechslung dadurch zu entsprechen, daß man die beiden anderen Hauptfaktoren, nämlich die Konstruktion und Dekoration, nach Möglichkeit dem Formenwechsel ausliefert. Aber in der Konstruktion sind die durch die Rücksicht auf den Gebrauchszweck gezogenen Grenzen viel enger; ein Stuhl, ein Tisch, ein Weinglas sind längst in völlig zufriedenstellender Weise erfunden, so daß in allen derartigen Fällen der Konstruktion gar nichts, der Formenphantasie nicht mehr viel zu tun übrig bleibt, jedenfalls keine nennenswerten Verbesserungen erwartet werden können, Verschlechterungen dagegen nicht der Gegenstand unserer höchsten Sehnsucht zu sein brauchen. „Ich glaube“ — sagt William Morris mit vollem Recht — „es ist nicht zu viel gesagt, daß niemand, was für originelle Ideen er auch haben mag, sich heute hinsetzen und die Form eines gewöhnlichen Gefäßes oder eines Möbels zeichnen kann, die etwas anderes als eine Entwicklung oder Entartung von Formen wären,

[1]) Wenn Hofrat Dr. Adolf Vetter auf dem Berliner Werkbundtag 1910 darin zwei voneinander verschiedene Forderungen erblickt, so muß ihm widersprochen werden.

[2]) Wenn im Katalog der Dresdner Kunstgewerbeausstellung 1906 für „Stoff und Form“ der Name „Techniken“ gewählt wurde, so befördert das ebensowenig die Klarheit wie die an anderer Stelle desselben Katalogs gegebene Dreiteilung in „Material, Arbeit und Zweckform“, ganz abgesehen davon, daß in diesem Register der Schmuck überhaupt ganz fehlt.

die schon Hunderte von Jahren benutzt werden.“ — Aus dem Vollen kann somit ein Kunstgewerbler nur dann etwas Neues, Originelles schaffen, wenn neue Lebensgewohnheiten auftreten oder neue Erfindungen Umwälzungen in unserem äußeren Leben zur Folge haben. Eine Zigarrenspitze oder ein Feuergewehr wurde von den Ägyptern oder Griechen ebensowenig vorgebildet wie ein Automobil oder eine elektrische Lichtkrone; ein Krug, ein Teppich, ein Schreibstift und hundert andere Dinge können dagegen auch in weiteren Jahrtausenden nicht wesentlich anders gebildet sein wie in der grauen Vorzeit, oder es geschieht dies auf Kosten ihrer Gebrauchsfähigkeit.

Schon die Doppelnatur des Kunstgewerbes, das das Handwerkliche ebenso hervorheben muß wie das Künstlerische, fordert gebieterisch die stärkste Betonung des Zweckgedankens. Wenn Hildebrand die „Daseinsform“ zugunsten der „Wirkungsform“ in den Hintergrund drängt, und Hand in Hand mit ihm H. Cornelius „nicht den Zweck und das konstruktive Moment als das erste“ bezeichnet, sondern „diejenige Gliederung des architektonischen Ganzen, welche die erforderlichen Ruhepunkte für die Betrachtung ergibt“, so werden diese Ansichten nicht einmal in der Architektur, geschweige denn im Kunsthandwerk unwidersprochen bleiben; das hieße ja nicht anderes, als ein Wohnhans, wie vor einem Menschenalter, wieder nur von der Fassade aus nach innen zu bauen, während wir zum Glück endlich so weit gekommen sind, vorwiegend von innen nach außen, d. h. zunächst vom Grundriß aus, zu bauen. Es ist das dieselbe Münchner Schule, die die Materialfragen als unkünstlerisch ganz ausscheiden will, was wir bezüglich des Kunsthandwerks ganz ablehnen müssen; das Konstruktive wird von dieser Seite wenigstens geduldet. — Je weniger der Zweck betont wird, um so mehr nähern wir uns dem für das Kunsthandwerk so verderblichen Schlagwort „L’art pour l’art“. Mit Schrecken erinnern wir uns der zahllosen Nippesgegenstände der älteren Generation, die so gerne als kleine Kunstwerke gelten wollten und doch, da sie das nicht waren, aber auch keinem praktischen Zwecke dienten, nur den einen großen Zweck vollkommen erfüllten: Sie nahmen Raum ein; gleichzeitig aber warteten zahllose Objekte des täglichen Gebrauches auf ihre künstlerische Veredlung vergebens.

Die reale Zweckform darf niemals zugunsten einer idealen Kunstform vernachlässigt werden. Daher haben auch so manche Maler, die in den Gründerjahren unserer neuen Stilbewegung wie tollkühn dahersprengende Husaren das Feld beherrschten, erst die weise Strategie der Generalstäbler, nämlich den praktischen Überblick des guten Architekten erwerben müssen, bevor ihre Leistungen mehr bedeuteten als interessante Experimente.

Der bildende Künstler ist kein Dichter, der vom realen Material ganz unabhängig ist; der Kunstgewerbler, der nur zur Hälfte bildender Künstler, zur anderen aber Praktiker ist, erst recht nicht; überall stößt er auf die Grenzen der prosaischen Wirklichkeit. Mit der Ökonomie der Fläche wie des Raumes ist zu rechnen, um nicht mit Kanonen auf Sperlinge zu schießen; die Dimensionsfragen sind nichts weniger als gleichgültig. Das statisch Funktionierende ist wohl zu unterscheiden vom Indifferenten, das Skelett von den umhüllenden Muskeln, der Rahmenteil von den konstruktiv belanglosen Füllungen. Die Eigenschaften eines jeden Materials erfordern vor und während der Arbeit genaue Berücksichtigung, sein Gewicht, seine Festigkeit gegen Druck

oder Zug, seine Durchsichtigkeit oder Undurchsichtigkeit, sein Wärmeleitungsvermögen, ganz abgesehen von Härte, Struktur oder Aggregatzustand, die für die technische Bearbeitung eine wichtige Rolle spielen, oder von Farbe, Glätte und Glanz, die für die Schmuckfragen ausschlaggebend sind.

Ob eine Zweck- beziehungsweise Kunstform, wie man neuerdings mitunter verlangt, nur auf eine geometrische Basis gestellt werde, oder ob eine Anlehnung an eine Naturform vorliegt, wie wir dies hauptsächlich auf allen Kindheitsstufen der Kultur wahrnehmen können, ist gleichgültig. Die geometrischen oder — genauer ausgedrückt — stereometrischen Gebilde, wie der Würfel, das Prisma, die Pyramide, das Oktaeder, die Kugel, der Kegel usw., entsprechen doch fast ganz jenen Formen, die uns auch die drei Naturreiche bescheren, nur daß die Naturgebilde neben solchen primären Formen auch zahllose, viel kompliziertere aufweisen, die wir als Kristalle der Mineralogie, als Blütenkelche und Früchte der Botanik, als Muscheln oder Tiefseetiere der Zoologie in Tausenden von Variationen bewundern können. Konrad Lange sagt sehr richtig: „Es gibt in der ganzen dekorativen Kunst keine frei erfundene Form, die nicht ähnlich an irgendeinem organischen Körper in der Natur nachgewiesen werden könnte.“ Beide Anregungsgebiete bergen Gefahren: die Geometrie verleitet leicht zum nüchternen Rechnen, die Natur in ihrer staunenswerten Vielseitigkeit zu phantastischen Abschweifungen; sowohl die Scylla als auch die Charybdis sind zu meiden. Die Hauptsache bleibt, daß auf die eine oder andere Weise gute, sinngemäße Formen entstehen, die ebenso brauchbar wie gefällig sind.

Aber die beste Formengebung wäre noch nicht befriedigend, wenn nicht auch die entsprechende solide technische Ausführung ergänzend hinzuträte. Ein jeder Werkstoff hat die ihm eigentümlichen Werkweisen der Bearbeitung oder Techniken, deren Kenntnis wir hier als bekannt voraussetzen müssen, obwohl in dieser Beziehung leider sehr viel zu wünschen übrig bleibt. So ist zum Beispiel im offiziellen deutsch-portugiesischen Handelsvertrag vom Juni 1909 von — „Trikot- und Maschenwaren mit Schuß und Kette“ die Rede. Wie haben sich die Herren am grünen Tische diesen Produktionsvorgang vorgestellt? — Nicht einmal gelernte Handwerker wissen gewöhnlich außerhalb ihrer eigenen Betriebe und deren nächster Umgebung Bescheid, der Laie erst recht nicht. Selbst hochgebildete Persönlichkeiten verraten nur zu häufig, wie unklar ihnen die häufigsten Vorgänge künstlerischer Technik und gewerblicher Arbeit geblieben sind. J. F. W. Zachariä hat in der ersten Ausgabe seines „Phaethon“ (IV, 22) zuerst „Räder mit Laubwerk durchwebt“ stehen gehabt und erst später richtiger in „durchflochten“ abgeändert. So spricht auch zum Beispiel Schiller in der ersten Ausgabe des „Fiesko“ zu Ende des ersten Aktes von einem eben in Arbeit befindlichen Freskobild, das aus dem Maleratelier in einen Palast zu bringen ist, während doch die Freskotechnik in der nicht (oder in der Neuzeit zwar möglich gemachten, aber äußerst schwer) abzulösenden Wandmalerei auf nassem Kalkbewurf besteht; in den späteren Ausgaben hat unser Dichter, auf diesen Fehler offenbar aufmerksam gemacht, das Wort „Fresco“ wieder gestrichen. Aber auch in der „Maria Stuart“ (V, 6) heißt es:

> „Nimm dieses Tuch! Ich hab's mit eigner Hand
> Für dich gestickt in meines Kummers Stunden
> Und meine heißen Tränen eingewoben.“

Stickrahmen und Webstuhl sind ganz verschiedene Dinge, und man muß Metaphern zu Hilfe rufen, um das kühne Bild einigermaßen halten zu können. — Paul Lindau, um auch aus der Gegenwart ein Beispiel zu nennen, behauptet von Ibsen-Gestalten, sie wären „wie aus Erz gemeißelt"; er wäre wohl in Verlegenheit, wenn er auch nur eine einzige gemeißelte Bronzefigur wirklich nennen sollte, ebenso wie Peter Altenberg wohl getriebene oder auch bemalte Kuhglocken leicht auftreiben könnte, aber kaum eine geätzte, von der er spricht. —

Je nach der physischen und chemischen Eigenschaft eines Stoffes, nach der Härte, Elastizität, Struktur, Aggregatsveränderung usw., ist die Technik natürlich sehr verschieden, ja viele Stoffe haben mehrere, ihnen vollkommen entsprechende Bearbeitungsmöglichkeiten, je nachdem sie sich im festen (trockenen) oder flüssigen (nassen) Zustand befinden oder auf kaltem oder heißem Wege behandelt werden. So ist das Gießen der Metalle nicht minder materialgemäß als das Treiben, das Kneifen des rotglühenden Glases dem auch den Steinen eigenen Gravieren des kalten Glases ebenbürtig, das Gießen der Porzellanfiguren dem Drehen der Porzellanvasen auf der Drehscheibe usw. Ist bei zwei verschiedenen Stoffgruppen unter anderem dieselbe Technik, z. B. der Guß materialmäßig, dann können natürlich beide — soweit sich ihre Geltungsgebiete überschneiden — davon ohne den geringsten Vorwurf Gebrauch machen, wenn nur auch hierbei jede Gruppe ihren Unterscheidungsmerkmalen Rechnung trägt und Täuschungsabsichten von sich weist.

Neue Techniken erweitern beständig den Gesichtskreis des Kunstgewerblers. Die mit der Renaissancezeit verbreitete Ätzmalerei von Eisen oder Kehlheimer Stein, die nach der Erfindung der Fluorsäure auch zum Glasätzen führte, schuf neue Bearbeitungsmöglichkeiten, die uns ganz herrliche Werke bescherten. Das seit 1834 von Thonet eingeführte gebogene Holz ist für gewisse Aufgaben ebenso berechtigt wie die zwei Jahre später erfundene Galvanoplastik, die allerdings in weit größerem Umfange auch die Techniksurrogate begünstigte. Gegen den zum Beispiel beim Plakatdruck verwendeten Linoleumschnitt läßt sich in entsprechenden Grenzen nichts einwenden. Überhaupt haben namentlich die graphischen Künste in ihrem beispiellosen modernen Aufschwung viel Gutes, aber auch manches Böse geschaffen, indem sie Holzschnitt und Kupferstich fast zum Aussterben brachten, wie seinerzeit der Buchdruck die Pergamentmalerei und Buchschreiberei erdrückt hat. Wie bei neuen Materialen kann man auch bei neuen Techniken vielfach die Beobachtung machen, daß sie die Art jener Techniken zu imitieren suchen, die sie verdrängen wollen, bis sie sich erst, wenn diese Kinderkrankheit überwunden ist, ihr eigenes Gebiet erobern. Tilghmanns Sandstrahlgebläse hat neben den traurigen Schablonierungsarbeiten von Marktgläsern, die ein Surrogat für die Ätztechnik bilden, auch die Holzbearbeitung — das sogenannte Xylektipom — mit Schablonen begonnen, aber bald wieder aufgegeben.

Wenn gute neue Techniken, ebenso wie verbesserte neue Werkzeuge, ihre Vorgänger ganz überflüssig machen, dann ist es nur selbstverständlich, daß sie die Herrschaft antreten. Und wenn sich das Werkzeug zur brauchbaren Maschine entwickelt, wird man auch dies nicht als Rückschritt, sondern — trotz Ruskin und seinem allzu konservativen Anhang — als einen Fortschritt zu betrachten haben. Von der Spinnmaschine werden sich heute gewiß nur noch wenige nach

dem Spinnrad zurücksehnen, und gewiß niemand in die Zeit des Mittelalters oder Altertums, die das Garn noch freihändig zwirnte. Ebensowenig wird man vom Jacquard-Webstuhl wieder zum alten Zugstuhl oder gar zum primitiven Flechtstuhl zurückgreifen oder jene Urzeiten wieder heraufbeschwören wollen, die in der Keramik noch keine Drehscheibe, in der Holzbearbeitung noch keine Hobel- und Drehbank, in der Glasindustrie noch keine Pfeife kannten. Wir

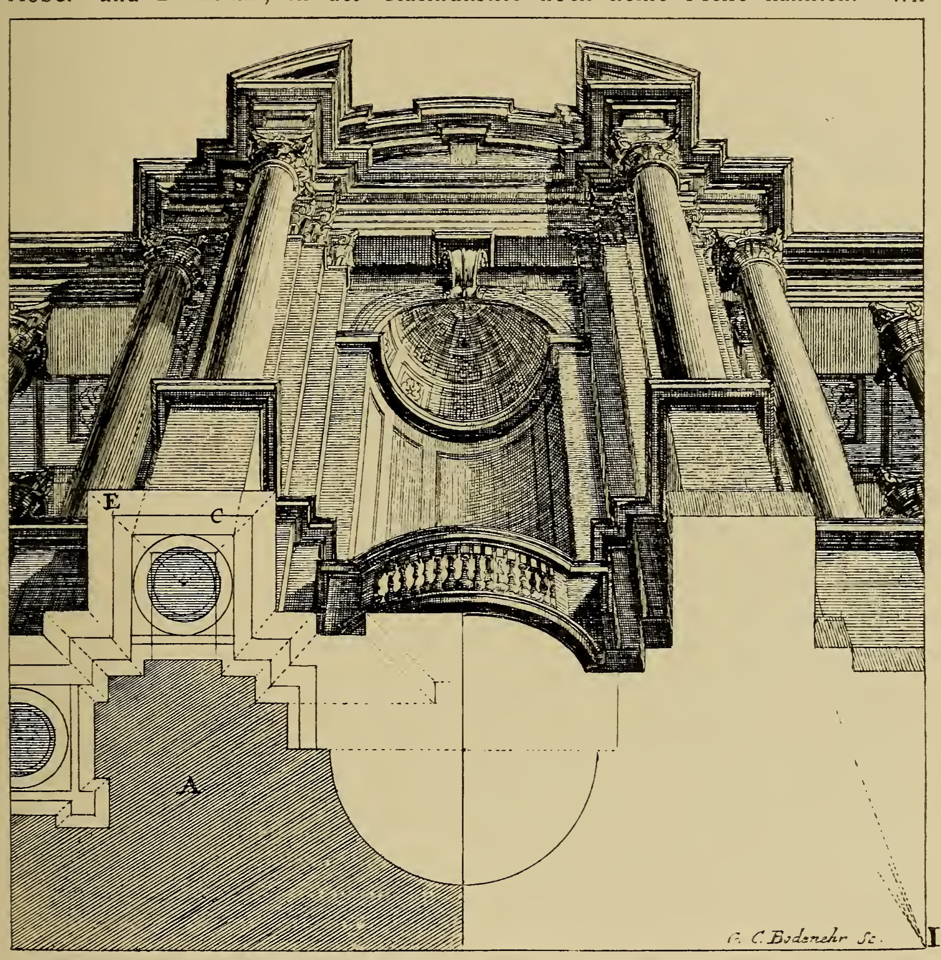


Abb. 114. A. Pozzo: Gemalte Scheinarchitektur
Nach A. Pozzo, Perspektiv

können vielmehr stolz darauf sein, daß auch die Maschinentechnik in den letzten Generationen so erstaunliche Fortschritte auf beinahe allen Gebieten — das Glasschneidezeug steht leider noch fast genau auf demselben Platz wie bei seiner Erfindung vor dreihundert Jahren — gemacht hat und uns auch Arbeiten gestattet, die an Raschheit und Präzision alles Frühere übertreffen. Nur einen Fehler müssen wir uns unbedingt abgewöhnen, der gerade in unseren Tagen ungemein häufig ist: die Maschinenarbeit hat sich als das zu präsentieren, was sie ist, und darf nicht danach streben, für Handarbeit gelten zu wollen. Wie

man im Handwerk die Sprache der Werkzeuge — des Schnitzmessers, des Hammers, des Geißfußes, der Stempel, Punzen oder Model — aus dem fertigen Werk noch leise heraushören soll, so hat uns auch die Maschine die ihr eigenen Vorzüge, die in der Akkuratesse und Gleichmäßigkeit liegen, zu zeigen und darf am allerwenigsten durch ein paar nachträgliche Werkzeugspuren eine unwahre Arbeitsweise vorheucheln, sonst wird sie charakterlos. — Auch gewisse Handelsformen des Rohmaterials braucht man durch die technische Bearbeitung durchaus nicht zu verschleiern; so ist zum Beispiel das Quadrateisen für viele kunstgewerbliche Aufgaben genau so gut geeignet wie das Rundeisen.

Überall kommt es auf gediegene Qualitätsarbeit in jeder Beziehung an, wie auch Friedrich Naumann sehr wahr betont: „Was bezahlt wird, ist gestaltende, formgebende, mit Geist und Charakter gesättigte Arbeit. Sie allein schafft volkswirtschaftliche Werte. An ihr hängt unsere nationale Zukunft."

Ein Künstlerentwurf mag aber noch so genial sein; wenn er nicht eine tadellose technische Ausführung findet, nutzt er uns wenig. Vor einigen Jahren ist in Wien der Neubau eines der meistgefeierten linksradikalen Architekten eingestürzt. Solche sträfliche Vernachlässigungen der technischen Fragen schaden der modernen Stilbewegung ungemein. Wird sich der unbefangene Laie leicht einer Richtung anschließen, wenn er nicht die volle Bürgschaft für eine gediegene Technik erhalten kann? Zum Glück bilden solche bedauerliche Fälle nur verschwindende Ausnahmen. Alle modernen Künstler legen vielmehr den größten Wert auf die unter ihrer ständigen Überwachung stehende solideste Ausführung ihrer Ideen, die sie ja der Nachwelt zu erhalten bestrebt sind.

Linie, Fläche und Körper

Wir reden hier natürlich nicht von mathematischen, sondern von ästhetischen Linien, Flächen und Körpern. Der Punkt, selbstverständlich auch nicht im mathematischen Sinne, kommt nur als Tupfen oder Farbenfleck in Betracht, aber nicht konstruktiv, zum Unterschiede von dem (später zu behandelnden) physikalischen Schwerpunkt. — Aber auch die ästhetische Linie spielt konstruktiv eine geringe Rolle; als Begrenzung der Fläche, als Silhouette, Umriß oder Kontur ist sie vorwiegend eine Schmucklinie, keine Konstruktionslinie, ebenso als Zwischen- oder Teilungslinie; dagegen können die nur nach einer Richtung strebenden Tupfenreihen, Perlenschnüre, Ketten, dünnen Girlanden oder Stäbe hier aufgezählt werden. Ihre durch den praktischen Zweck gegebene Begrenzung wurde niemals ernstlich und wesentlich verletzt.

Von ungleich größerer Wichtigkeit sind aber für das Kunstgewerbe die zweidimensionale Fläche und der dreidimensionale Körper, die sonderbarerweise nicht selten ihre Geltungsgebiete miteinander austauschen, sogar in der sogenannten hohen Kunst. Wenn man in alten Kirchen oder Kreuzgängen über die Nasen und Bäuche würdiger Äbte oder trotziger Ritter einherschreitet, deren Grabsteine den Bodenbelag bilden, so war das weder die ursprüngliche Absicht der Künstler noch die der Gruftbesitzer. Aber bei der rasch zunehmenden Zahl solcher Steine war an ein Umgehen nicht mehr zu denken, und das Relief jener Steine, die nicht vertikal in die Wände eingelassen wurden, wurde im Laufe der

Zeit tunlichst in die Ebene zurückgetreten. Auch die Gebirgsreliefkarte der Umgebung, die nach der Aussage eines Rentmeisters in einem alten nordböhmischen Schlosse die Bretterdielen des Fußbodens seiner Kanzlei bilden, gehört nicht zu den ursprünglichen Intentionen des Bauherrn. Die weißen Bretter waren eben allmählich bis auf die Holzäste abgetreten und abgescheuert worden. Ähnlich ist auch der Ärger über eine schlecht gepflasterte holperige Straße nichts anderes als die Unlust über etwas, was sich aus der zweiten in die dritte Dimension drängt. Anders dagegen ist es, wenn die Fläche sich bewußt in ein dreidimensionales Gebilde zu verwandeln trachtet. Aber die genialen, gemalten, perspektivischen Scheinarchitekturen eines Pozzo (Abb. 114) oder Bibiena werden bekanntlich in ihrer wahren Natur sofort erkannt, wenn sich der Standpunkt des Beobachters ändert, wenn nicht schon die häufigen Sprünge und Wasserflecken in den Barockkirchen und -Palästen zu Verrätern würden, oder wenn — wie im Schlosse Friedstein zu Gotha — zwischen den Saalwänden und der architektonischen Plafondperspektive nicht Stuckornamente jede Illusion einer Architekturfortsetzung bewußt ausschlössen. Die absichtlichen Mischungen zwischen Flächenhaftem und Körperlichem bedeuten übrigens nicht die Höhepunkte der Kunst, sondern begegnen uns entweder in den Vorstadien oder in den Virtuosenexperimenten der Spätzeiten der verschiedenen historischen Stile. Wir brauchen hier nur auf die plastisch stark hervortretenden Heiligenscheine von Kruzifixdarstellungen des 13. Jahrhunderts — besonders im Museum von Pisa —, an die Gemälde des Venezianers A. Vivarini († 1470) — z. B. die Anbetung der Könige im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, bei welcher alle Metallteile der Kostüme, selbst Turban und Sattel, im Stuckrelief aufgesetzt sind — oder an das rheinische Kreuzigungsbild im Wallraff-Richartz-Museum von Cöln Nr. 51 zu erinnern, auf dem die



Abb. 115. Kreuzigungsbild
Cöln, Wallraff-Richartz-Museum
(Die drei Köpfe treten vollrund heraus)

ganzen drei Köpfe von Christus, Maria und Johannes aus der Ebene vollrund herauswachsen (Abb. 115). Andererseits sei nur auf einzelne Illusionskunststückchen der Barockzeit[1]), auch auf die vielen Porzellanteller der Biedermeierzeit mit den ganz naturalistisch gemalten Früchten, Gemüsen, Austern und dergleichen, auf die aufdringlichen Scherze des Musée Wiertz in Brüssel oder auf die in allen größeren Ausstellungen der Gegenwart wiederkehrenden Panoramen und Dioramen hingewiesen, deren Täuschungsprinzip ja geradezu auf der Verwechslung des Körperlichen und Flächenhaften aufgebaut ist.



Abb. 116
Sèvres-Porzellanteller mit Kameomalerei von de Gault, 1813
Sèvres, Museum

Je gelungener der „Aufsitzer" ist, um so geringer ist der künstlerische Wert. — Die Bestrebungen der modernen Illusionsbühne seien hier nur gestreift, obwohl das Für und Wider auch in diesem Zusammenhange erörtert werden könnte; aber das Reich des Scheins unterliegt — wie wir dies schon bei den Materialfragen unter den Ausnahmen angedeutet haben — anderen ästhetischen Gesetzen.

Die meisten, aber auch am leichtesten entschuldbaren Verwechslungen zwischen den zwei- und dreidimensionalen Arbeiten liegen natürlich im Grenzgebiet zwischen Malerei und Plastik, nämlich im Flachrelief, das tatsächlich von der Pâte-sur-pâte-Malerei der Keramik oder der Emaillierkunst oder der Glasdekoration im Effekt gar nicht getrennt werden kann. Aber auch die nicht ins Relief tretende Malerei gefällt sich nicht selten darin, Reliefwirkungen anzustreben. Hier wäre nur an die von Sèvres ausgehende Kameo-Malerei auf Porzellan (Abb. 116) oder auf die weißblau gemalten Porträtminiaturen in der Art der „Jasper"-Waren Wedgwoods zu erinnern, oder im größeren Maßstabe an die gemalten Marmor- und Sandsteinreliefs, wie sie hauptsächlich der Amsterdamer Maler Jakob de Wit (1695—1754) in großer Zahl, z. B. für das jetzige königliche Palais seiner Vaterstadt malte, wie man sie aber auch sonst nicht selten finden kann[2]). Vielfach sind es nicht gerade Künstler von Rang, die die billigen Übertragungen des

[1]) J. G. Keyßler macht in seinen Reisebriefen (1730) zahlreiche Illusionsscherze namentlich aus Italien namhaft, wie das von Giordano gemalte „Eisengitter" in S. Maria di Donna Reina in Neapel oder das Grottenzimmer der Villa Patrizia in Rom.

[2]) Z. B. von del Biondi gemalt, im Brera-Museum von Mailand, oder das von Leonardo Spada gemalte Denkmal des Philosophen W. Lazarus in der Universität von Bologna, das — nach der Versicherung von J. G. Keyßler — wie ein Steinrelief aussah. Derselbe Gewährsmann rühmt aber andererseits auch Sansovinos Relief nach Tizians (oder Giorgiones) Kreuztragungsgemälde, beide in der Kirche von S. Rocco in Venedig.

Dreidimensionalen in das Flächenhafte oder umgekehrt, populärer Gemälde ins Relief besorgen, obwohl gar manche berühmte Reliefs, z. B. von Ghiberti in Florenz, gewiß als reliefierte Gemälde angesprochen werden müssen. Die meisten Arbeiten dieser Art sind jedoch nur handwerklich. Namentlich Raffaels Sixtina und Lionardos Abendmahl mußten sich solche Relieftranspositionen[1]) in alle möglichen Materiale gefallen lassen, von Silber, Messing, Gußeisen oder Porzellan angefangen bis zum Marzipan oder zur Schokolade.

Schlimm werden besonders die Übertragungen einzelner Figuren aus Gemälden in die vollrunde Plastik, wie man sie neuerdings in Massen bei Thüringer Dutzendporzellanen verfolgen kann. Die Urheber dieser Attentate auf den guten Geschmack scheinen gar keine Empfindung dafür zu haben, daß die Komposition einer freistehenden Figur ganz anderen Gesetzen untertan ist als die eines Bildes, und man merkt die unerquickliche Zwitterstellung besonders in der Seitenansicht, für die, wenn man die Frontansicht nicht bis zur Unkenntlichkeit verändern will, meist keine gute Silhouette übrig bleibt. Das Ganze erscheint plattgedrückt; es hat aufgehört, ein Gemälde zu sein, und ist noch keine rechte Statue geworden (Abb. 117). Auch vollrunde große Statuen sind vielfach besonders für eine Hauptansicht komponiert; aber wenn auch Konturen und Überschneidungen von allen anderen Seiten nicht immer ganz vorteilhaft wirken mögen, so darf doch die Vernachlässigung irgendeiner Nebenansicht nie so weit gehen, daß geradezu unschöne Schnitte oder leere Stellen entstehen. Wenn etwa auf dem auch sonst nicht einwandfreien Bismarckbrunnen in Arnstadt von G. Wrba (Abb. 118) als Aufsatz eine Reliefmedaille erscheint, muß man sich fragen, ob bei einem dreidimensionalen Gebilde nicht eine vollrunde Figur oder Büste besser gepaßt hätte, die der Seitenwirkung wenigstens einigermaßen Rechnung tragen würde.

Viel schwieriger sind Silhouettenforderungen in der Kleinplastik zu erfüllen, die alle Augenblicke nicht nur weit mehr die Beleuchtung wechselt, sondern beständig



Abb. 117. Königin Louise
Porzellanfigur nach Richters Gemälde in Cöln
(Vorder- und Seitenansicht)
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

[1]) Wohl zu unterscheiden sind davon die Relieftranspositionen, die man seit den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts nach der Erfindung des Berliners Frick für die Porzellanlichtbilder machte. Hier handelt es sich nicht um Reliefwirkungen; sondern das Relief, das im auffallenden Lichte ganz wirkungslos ist, dient nur zur Herstellung der Schattenwirkungen eines Bildes, das erst im durchfallenden Lichte seine Bildwirkung erhält. Die ehemalige Überschätzung dieser Arbeiten hat in den letzten Jahrzehnten einer unverdienten Unterschätzung Platz gemacht. Man wird diese technisch originellsten Leistungen der Biedermeierzeit, die etwa den geschnittenen Überfanggläsern derselben Periode verglichen werden könnten, gewiß bald wieder rehabilitieren.

anders gedreht ist, ja bald unter der Augenhöhe auf einem Tisch, bald viel höher, auf einem Schränkchen wirken soll. Da darf man allerdings nicht Unmögliches verlangen; aber wenigstens eine gefällige Hauptansicht muß auf alle Fälle vorhanden sein. Wenn zum Beispiel die abgebildete Pariser Bronze-Empireuhr (Abb. 119) nur in der Seitenansicht (Abb. 120) wirkt, dagegen gerade von vorne für eine interessante Frau im neunten Monat gehalten werden kann, so ist dies kaum lobenswert.

Ob auf einer Medaille oder Plakette die Rückseite ausgeführt ist oder nicht, ist nicht entscheidend, da doch Avers und Revers desselben Stückes nie direkt gleichzeitig betrachtet werden können. Wenn es sich nur um eine Dekorationsplaque handelt, die zum Beispiel in einer Mappe oder Kassette fest eingesetzt wird, dann wäre sogar die Behandlung der Rückseite vollständig überflüssig. Dagegen müssen wir es beim Edelmetallschmuck tadeln, daß die Rückseite seit dem 18. Jahrhundert sehr vernachlässigt zu sein pflegt; bei einer Schließe oder Brosche kommt dies nicht in Betracht, wohl aber bei einem Anhänger, der sich auf dem Kettchen nur zu leicht umwendet, oder bei einem Steckkamm, der doch auch von rückwärts gut aussehen soll. — Desgleichen wird man Möbelstücke, die im Zimmer auch freistehend verteilt werden können, wie Schreibtische oder Kassettenschränkchen, auf der Rückseite mit gleicher Sorgfalt bearbeiten, um nicht mit Teppichen oder Vorhängen die Blößen unschön verdecken zu müssen; bei großen Schränken dagegen, die nur an die Wand gestellt werden, wird man sich die rückwärtige Behandlung ersparen können, ebenso bei großen Altären, die seit der Renaissance gewöhnlich unmittelbar vor die Kirchenmauer gestellt werden. Und doch trifft man ab und zu, wie etwa beim Hochaltar der Münchner St. Michaels-Hofkirche, obwohl er — zum Unterschied von gotischen, meist auch auf der Rückseite, wenn auch minder sorgfältig, bemalten Altären — nie für eine freie Aufstellung bestimmt war, daher auch dreidimensional gar nicht gewürdigt werden kann, auch die Rückseite ebenso sorgfältig ausgeführt wie die Vorderseite. Eine so weitgehende Solidität der Arbeit dürfte man aber kaum zur Regel machen wollen. — Wie sehr kontrastieren dagegen die Außenarchitekturen, die allen Wert nur auf die Hauptfassade legen, die im reichsten Palazzostil gehalten ist, während zur Seite sich rohe Backstein-Feuermauern mit aller Rücksichtslosigkeit präsentieren, wenn sie auch den Blicken nicht ganz entzogen sind. Gleichen die nicht Negerhäuptlingen, die zwar mit Zylinder und Manschetten „geschmückt“, sonst aber unbekleidet sind?

Was seiner Natur nach flächenhaft ist, sollte nie körperlich behandelt werden. Eine Tischplatte hat zum Beispiel stets eine Fläche zu sein, zumal man doch verschiedene Gegenstände auf sie stellen will; trotzdem finden wir Reliefornamente an dieser Stelle, wie bei den reichen Tischen aus der Prinz-Eugen-Zeit im Schlosse Friedenstein zu Gotha (Abb. 121) oder im Museum von Kassel[1]). Ein Lichtschirm hat auch keine körperlich behandelte Füllung notwendig; aber die Biedermeierzeit hat dergleichen dennoch gemacht (Abb. 122). Ein eisernes Abschlußgitter liegt naturgemäß in einer Ebene, obwohl man in der Barockzeit — wie z. B. 1712 für die Augsburger Ulrichskirche — häufig per-

---

[1]) Abbildung in G. Lehnerts Geschichte des Kunstgewerbes II, S. 197.

spektivisch wirkende Gitter[1]) (Abb. 123) gemacht hat, die zwar ganz reizvoll aussehen, aber trotzdem den Mangel an Dimensional-Unterscheidung merken lassen. Mosaikfußboden, wie sie schon in Pompeji[2]) üblich waren und neuerdings wiederkehren, die aus abwechselnd hell und dunkel schattierten Rauten bestehen, welche sich zu perspektivischen Würfeln zusammenzusetzen scheinen, sowie ebenso ge-



Abb. 118. G. Wrba, Bismarckbrunnen in Arnstadt
(Porträtmedaille als Aufsatz)
Nach der „Arena“ 1909

bildete Holzmosaik-Tischplatten des 18. Jahrhunderts wirken ebenfalls unruhig. Was soll man aber erst zu anscheinend leistchenbenagelten Tapeten sagen, die doch ausgesprochen zur Flächenkunst gehören, oder gar zu den Louis-XIV- und

[1]) Vgl. F. Minkus, Flächendekoration und Perspektive im „Kunstgewerbeblatt“ 1897/98, S. 33 ff.

[2]) Vgl. Abbildung in Zahn: Die schönsten Ornamente ... aus Pompeji, Herkulanum und Stabiä, I, Tafel 15.

Louis-XV-Teppichen, über deren schattierte „Leisten“ und „Schnitzereien“ man beständig stolpern muß. Die Textilkunst soll niemals vergessen, daß ihr Gebiet nur die Fläche ist und daß jeder diesbezügliche Übergriff vom Übel ist; namentlich wenn der Versuch gemacht wird, aus Stickerei ganze Körper aufzubauen — wie bei der Barockprunkschüssel (Abb. 124) oder bei der Empirevase des Münchner Nationalmuseums —, werden wir uns der natürlichen Grenzen, die durch solche Schaustücke offenbar überschritten wurden, erst recht bewußt. Besonders böse sind die beiden von Emilie Bach[1]) aufgezählten Fälle, nämlich der geschorene Reliefteppich mit dem plastisch heraustretenden Löwen mit Glasaugen und das geschorene Relief-Sofakissen mit der „Wacht am Rhein“, bei welcher das Germaniagesicht bemaltes Papier, Schild und Lanze dagegen aufgenähtes Blech (!) waren. Und dabei soll „lieb Vaterland“ noch „ruhig sein“! — Auch die graphischen Künste und der Buchschmuck sind auf die Fläche angewiesen, weshalb einerseits Bucheinbände mit starkem Reliefdekor nicht Bibliotheksbände sein können, und andererseits auch der Satzspiegel eines Buches nicht durch Illustrationen von stark körperlicher Schattenwirkung unterbrochen werden mag; in allen belehrenden Werken und Zeitschriften jedoch wird man hier aus höheren Gesichtspunkten heraus Ausnahmen gelten lassen müssen, da man eben in zahllosen Fällen die realistisch-getreue Wiedergabe eines künstlerischen (oder selbst unkünstlerischen) Originals unbedingt nötig hat und eine Übertragung zum Beispiel einer Tonätzung in eine Strichätzung der Absicht zuwiderliefe.



Abb. 119
Pariser Bronze-Empireuhr
(Vorderansicht)
Nach F. Dumonthier: Bronzes

Aber auch was seiner Natur nach körperlich ist, soll nie flächenhaft gebildet werden. Ein bezeichnendes Beispiel ist die Thüringer Porzellanreliefbüste auf vollrundem Sockel in der ehemaligen Lanna-Sammlung (Abb. 125 und 126). Es gibt sogar in vielen Kirchen, die doch in erster Reihe gegen alles, was nur Schein und Trug ist, Stellung nehmen müßten, Altarleuchter des 18. Jahrhunderts, die nicht vollrund behandelt sind, sondern auf einem Holzkern nur vorne eine flächenhafte Verblendung aus getriebenem und versilbertem Messingblech (Abb. 127) oder gar nur aus verspiegeltem Glase tragen. Und wer kennt nicht jenen naturalistisch bemalten, aus einer Blechtafel geschnittenen Pudel oder Pinscher, der im Zimmer der Großmutter gewöhnlich beim Ofen stand und rückwärts die Ofengarnitur enthielt. Ähnliche so wenig nachahmenswerte Scherze kehren in neuester Zeit wieder, allerdings ohne Bemalung; schade, daß Hugo Berger in Schmalkalden, der sogar wirklich lustige Künstlerentwürfe verarbeitet, aus dem Flächenhaften nicht in die dritte Dimension steigt, damit man an seinen Erzeugnissen

[1]) E. Bach, Muster stilvoller Handarbeit (Wien 1879), S. VI.

erst die rechte Freude haben könnte, die auch ähnliche, in Dresden gemachte Messingarbeiten nicht recht aufkommen lassen.

Es ist allerdings nicht immer leicht, aus der flächenhaften Produktion zur körperlichen überzugehen. Mancher Graphiker von Ruf hat es schon an sich erfahren müssen, daß seine Kraft dort, wo die dritte Dimension beginnt, versagt, wie auch ein ausgesprochener Plastiker für Entwürfe zu Flächenkunstobjekten oft untauglich ist. Am deutlichsten merkt man diese Scheidung zweier Welten bei der ausgesprochensten Flächenkunst, beim Silhouettenschnitt. Paul Konewka brachte es als Bildhauerlehrling auf keinen grünen Zweig; als Silhouettenkünstler ist er unsterblich. Wer die ganz unmöglichen schwarzroten Vasenentwürfe gesehen, die die beste Vertreterin dieses Gebietes, Luise Duttenhofer [1]), in der Empirezeit verbrochen hat (Abb. 128), kommt zur Vermutung, daß es für das Flächenhafte und für das Körperliche in unserem Gehirn zwei verschiedene Zentren geben mag; wenn das eine abnorm ausgebildet ist, bleibt das andere verkümmert. —



Abb. 120. Pariser Bronze-Empireuhr (Seitenansicht)
Nach F. Dumonthier: Bronzes

Ein Ausflug in die „vierte Dimension“ mag hier im Anschlusse gestattet sein, da sowohl die Kunst als auch das Kunstgewerbe schon häufig vor der Aufgabe stand, ganz Unkörperliches, Gasförmiges, Übersinnliches körperlich wiederzugeben. Es sei hier nur an die plastischen Strahlen oder Wolken erinnert, die die Altäre und Bildsäulen der Barockzeit umhüllen, aber ziemlich substantiell, etwa wie Holzscheite oder wie ungeordnete Federbetten, ausschauen. Auch in kleineren Abmessungen wird die Wirkung nicht viel erfreulicher; die Staubwolken, wie etwa beim Herkomer-Automobilrennpreis von 1905 sind in schwerem Material doch allzu kompakt, und man begreift die Klage eines vielseitigen Plastikers, nämlich H. Obrist in München, daß „keine Kunst so arm an Formen ist wie die Kunst der Formen“, wenn sie eben zu vornehm ist, zu unerlaubten Mitteln zu greifen. — Aber in einer ganz anderen Richtung spielt das anscheinend Wesenlose eine Rolle, nämlich bei völlig durchsichtigen, daher unkörperlich wirkenden Stoffen, namentlich bei reinem Bergkristall und Glas. Wir verstehen es daher, wenn nicht nur aus technischen, sondern auch aus ästhetischen Gründen der Facettenschliff, der die Lichtreflexe vermehrt, eine so ausgedehnte Verbreitung erlangt hat, oder wenn man das farblose Glas, das man heute in ab-

---

[1]) Vgl. Schwarzkunst in Schwaben in „Westermanns Monatsheften“, Januar 1909.



Abb. 121. Tischplatte mit vergoldeten Reliefornamenten, 18. Jahrh. 1. Hälfte
Gotha, Schloß Friedstein

soluter Reinheit unschwer erzeugen kann, auch auf andere Weise, wie durch geschnittenen, vergoldeten oder gemalten Schmuck aus einer Transzendentalsphäre in eine besser wahrnehmbare Realität herüberrückt. Wenn nicht nur eine Stubenfliege den Unterschied zwischen einer Fensterscheibe und der Luft niemals begreifen lernt, wenn auch ein Napoleon, als er nach dem „Spion“ von Aalen sah, mit seinem Kopf eine Fensterscheibe des Rathauses einrannte, die er nicht merkte, so ist es nur zu leicht erklärlich, daß wir überall bei allen Erstverglasungen unserer Neubauten die neuen, reinen Scheiben durch große weiße Striche kennzeichnen. Sonst würden wir immer wieder aufs neue mit dem Schädel daraufgestoßen werden, daß es zwischen der „vierten“ Dimension — für den Künstler ist die Luft kein gasförmiger, sondern überhaupt kein Körper — und der dritten Dimension keinen und — doch einen Unterschied gibt.

Rekordgrößen und ihre Grenzen

Wieder sind es Dimensionsfragen, die uns hier zu beschäftigen haben, aber nicht solche nach den drei mathematischen Dimensionen in ihren Verhältnissen zu einander, sondern innerhalb dieser Gebiete die Bedeutung von klein und groß, die auch in der kunstgewerblichen Produktion keineswegs unwesentlich ist. Die Größe ist das nächstliegende und einfachste Mittel, um aufzufallen[1]), zu

[1]) Wenn unsere Hotelschlüssel eine auffällige Größe haben, hat das eben den Zweck, daß die Hotelgäste sie bei der Abreise nicht abzuliefern vergessen, wie auch die Riesenzündholzschachteln im Rauchzimmer deswegen so groß sind, daß man sie nicht in Gedanken statt des eigenen Schächtelchens in die Tasche stecken könnte, ohne es zu merken.

imponieren. Man braucht nur zum Beispiel die Riesenwurst von über tausend Ellen, die 1601 die Fleischer von Königsberg aufs Schloß trugen, noch um hundert Ellen zu schlagen, oder den zwei Tonnen schweren Riesenkäse der Weltausstellung von St. Louis noch um einen Zentner schwerer zu machen, und hat die Gewißheit, daß der Name dessen, der das vollbracht, die Runde durch alle Zeitungen des Erdballes machen wird. Addieren oder auch multiplizieren kann jeder Esel; auf diese Weise berühmt zu werden, ist eine einfache Geldfrage.

Trotzdem ist die Sucht des Menschen, seine Vorfahren und Zeitgenossen, wenn dies nicht in anderer Weise erreichbar ist, wenigstens durch Entfaltung von Riesengrößen zu überbieten und neue Rekorde aufzustellen, uralt. Die Sphinx von Gizeh, die ägyptischen Pyramiden — die phantasieärmsten, aber ins Gigantische gesteigerten Protzengräber aller Zeiten —, der Riesenbuddha von Kamakura, der Koloß von Rhodos — ein „Weltwunder", das wir nur noch aus unzulänglichen Beschreibungen kennen — und viele andere Beispiele sind hinreichend bekannt. Geradezu krankhaft war im 14. und 15. Jahrhundert das Streben aller Städte, einander in der Höhe der gotischen Kirchentürme zu übertreffen, ähnlich wie die Potentaten der Barockzeit miteinander wetteiferten, das ausgedehnteste Schloß oder das riesigste Stückfaß, wie es uns in den Exemplaren von Heidelberg, Tübingen oder Ludwigsburg noch erhalten ist, zu besitzen. Und wenn Tintorettos Paradies im venezianischen Dogenpalast durch Jahrhunderte zwar nicht als das größte Kunstwerk, aber doch als die mächtigste bemalte Leinwand



Abb. 122.
Körperlich behandelter, gestickter Lichtschirm, um 1820
Stuttgart, Landesgewerbemuseum



Abb. 123. Perspektivisches Gitter aus Kreuzlingen am Bodensee



Abb. 124. Barockschüssel in Silberstickerei
München, Nationalmuseum

galt, so können sich die Pariser seit kurzem freuen, durch ihr Rathausbild von Malo-Nord Venedig besiegt zu haben. — Im Kunstgewerbe kann man Mammut-erzeugnisse, obwohl die allergrößten Metallarbeiten früherer Zeiten längst wieder eingeschmolzen, Teppiche zerstückt, Vasen zerschlagen worden sind, noch auf den verschiedensten Gebieten nachweisen; es sei hier nur an das mehr als manns-hohe alte holländische Kartenwerk des British-Museums von London [1]), das die „Teufelsbibel" oder den „Gigas librorum" in der Stockholmer Bibliothek zum Rivalen hat, oder an die zwei fast zwei Meter hohen Stangengläser des Schlosses Babels-berg erinnert, die durch die beiden weit über zwei Meter hohen ähnlichen Exem-plare im Dresdner Johanneum noch überboten werden. Daß bei solchen Objekten ein vernunftgemäßer Gebrauch bereits ausgeschlossen ist, liegt auf der Hand. — Wie auf der Volkswiese die Riesendame nicht fehlen darf, benötigt jede Aus-stellung den Riesenclou, und wenn der Pariser Eiffelturm nicht schon längst überholt ist, so scheiterte es nur an der Geldfrage; an den kühnsten Ingenieur-entwürfen fehlte es bei keiner Ausstellung, da doch auch sonst im Leben eine Nation der anderen den Ruhm des höchsten Schornsteins, des größten Schiffes, des gewaltigsten Fernrohrs, der riesigsten Lokomotive usw. streitig zu machen sucht und die amerikanischen „Wolkenkratzer" — wie die beiden Neuyorker Riesengebäude der Metropolitan Lif Company und der Singer Company — längst auch bei uns ihre Rivalen gefunden hätten, wenn die staatlichen Bauordnungen nicht dafür sorgen würden, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen.

[1]) Abbildung in der Zeitschrift „Woche", 1909, Nr. 5.



Abb. 125
Porzellan-Büstenrelief
Thüringen, 18. Jahrh. Ende
Ehemal. Lanna-Sammlung
(Vorderansicht)



Abb. 126
Porzellan-Büstenrelief
Thüringen, 18. Jahrh. Ende
Ehemal. Lanna-Sammlung
(Seitenansicht)

Die Infinitesimalrechnungen mit unendlichen Größen lassen aber auch eine Steigerung nach der anderen Richtung zu, nämlich nach der der Minimalzahlen. Hier spekuliert man ebenfalls auf das „noch nie Dagewesene"; aber da man mit einer weithin sichtbaren Größe nicht operieren kann, beruft man sich auf den alten menschlichen Aberglauben, daß das Mühsame schön sein soll. Es ist geradezu unglaublich, was an augenmörderischer Geduld seit den Tagen des Altertums, an mikrotechnischen Spielereien[1]) bereits geleistet worden ist; aber zum Unterschiede von Riesengebilden sind Zwergleistungen doch an gewisse, durch Material, Werkzeug und Vergrößerungsglas gegebene Dimensionen gebunden, die nicht mehr unterboten werden können, sich daher meist nur auf Wiederholungen beschränken müssen. Die erbsengroße Uhr der letzten Brüßler Weltausstellung hat bereits eine Ahnfrau in dem linsengroßen Ührchen des Berliner Kunstgewerbemuseums, der geschnitzte Kirschkern mit Schillers Glocke, den Kaiser Wilhelm II. jüngst als Geburtstagsgeschenk erhielt, ist nur eine schlichte Variante jenes Kirschkernes, auf den der Renaissancekünstler Peter Flötner 113 Gesichter eingeschnitten hat, oder jenes Kirschkernes im Dresdner Grünen Gewölbe, der 185 Köpfe (Abb. 129) — andere bringen beim Zählen allerdings nur 180 heraus — zeigt. Schon Kallikrates hatte ein elfenbeinernes Viergespann verfertigt, das unter den Flügeln einer kleinen Elfenbeinfliege versteckt war, was auch von den süddeutschen Mikrotechnikern der Barockzeit, z. B. von Leopold Pronner in Nürnberg, variiert wurde. Sechsspännige Kutschen von mikroskopischer Größe (Abb. 130), Reiter mit Pferden, die durch ein Nadelöhr gesteckt werden konnten, kleine Hohlwürfel mit hunderten minimalster Dinge in Elfenbein, Pfefferkörner mit fünfzig Beinbecherchen, ein Buchsbaumkruzifix in einem Strohhalm und zahllose Spielereien dieser Art wurden im 16. und 17. Jahrhundert hochgewertet, desgleichen winzige richtige Kugelschlößchen mit Schlüsseln, ganz kleine Bücher[2]), von denen namentlich Georges Salomon eine stattliche Privatsammlung in Paris 1900 zur Ausstellung brachte, und vieles andere. Heute noch schreibt ein Wiener das ganze Vaterunser auf ein Weizenkorn und wiederholt damit nur die Fleißaufgabe des alten Griechen Myrmekides, der die Verse seiner Dichter auf Sesamkörner verewigen zu müssen glaubte. Aber heute zählt die Mikrotechnik zum Glück wenigstens nicht mehr zu den Modetorheiten.

[1]) Die beste Arbeit über „Mikrotechnik" verdanken wir F. Deneken; sie ist zuerst in der Belletristisch-Literarischen Beilage der „Hamburger Nachrichten" vom 1. Juli 1894 erschienen.

[2]) Vgl. den illustrierten Aufsatz von Sheringham in der Zeitschrift „Connoisseur", 1902, IV.

Zahlreiche kunstgewerbliche Gegenstände aus alter und neuer Zeit werden aber auch mit vollen Rechte im verjüngten Maßstabe, allerdings keineswegs mikroskopisch hergestellt, nämlich einerseits Modelle, anderseits Puppenspielsachen. Möbel, Öfen, Altäre, Kanzeln, Wagen und vieles andere wurden und werden noch oft erst klein ausgeprobt, bevor die kostspielige Ausführung in Naturgröße erfolgt; für Lehrzwecke ist dies ganz selbstverständlich, da zum Beispiel ein Museum oder die Lehrmittelsammlung einer Schule gar nicht den Raum hätte, Variationen im Original zu beherbergen. Und daß die zahllosen Gegenstände der Puppenstube ein für Kinder handliches Format nicht übersteigen dürfen, braucht auch nicht weiter erörtert zu werden.

Hiermit sind wir auch beim springenden Punkte angelangt: Das Verhältnis, das die Puppenwelt zu den Kindern hat, ist das gleiche wie das der wirklichen Welt zu uns: Der Mensch ist das Maß aller Dinge. Wenn auch nicht alle Menschen die gleiche Normalgröße haben, sondern es auch im Leben Riesen und Zwerge unter uns gibt, wenn auch die Menschheit vielfach die natürliche Größe durch Kothurn, Stelzenschuhe oder Schleppe einerseits, oder durch Perücken, Hennine, Fontangen oder Zylinder willkürlich zu steigern bestrebt ist, so gibt es doch gewisse Grenzen und Durchschnittswerte, die auch die Verhältniszahlen künstlerischer Schöpfungen darstellen, sofern diese nicht aus höheren Rücksichten zu bewußten Phantasieübertreibungen greifen. Der gute Geschmack beugt sich wohl vor wahrer Monumentalität, lehnt jedoch jede leere äußerliche Größe ab. Aber alle diese Fragen werden uns erst bei den Kunstformen zu beschäftigen haben.

Hier genüge es vorläufig festzustellen, daß die Größe schon durch das Material und die Technik eine selbstverständliche Begrenzung erfahren. Die Monolithe der alten Ägypter könnten auch durch die moderne Ingenieurkunst nicht allzusehr übertroffen werden; nicht gestückelte Elfenbeinobjekte sind an die Abmessungen des Elefantenzahnes gebunden; die Größe der Glasscheiben war, solange man noch kein gegossenes Glas herzustellen wußte, an die menschliche Lungenkraft geknüpft, daher eng begrenzt; die Drehscheibe und die Muffel deuten die äußersten Dimensionen der Keramik an; geschnitten kann nur ein solches



Abb. 127.
Flächenhaft gebildeter Rokokoleuchter aus Blech
Stuttgart, Landesgewerbemuseum



Abb. 128. Unmögliche Empire-Vasenentwürfe von Chr. L. Duttenhofer
Stuttgart, Privatbesitz

Glas werden, das der Arbeiter längere Zeit ohne Ermüdung in seinen Händen halten und an das Glasschneidezeug andrücken kann; die Breite eines Gewebes ist von der größten Breite des Webstuhles abhängig usw. Nach der Minimalseite sind die Grenzen durch das Material und die Technik nur für die mikrotechnischen Virtuosenstückchen gegeben, die natürlich niemals so vollkommene Organe und Arbeitsbehelfe haben werden, um zu Molekülen oder gar Atomen auch nur annähernd vorrücken zu können. Alles Zwischenliegende unterliegt im Kunsthandwerk den praktischen Zweckforderungen. Daß man einen Kasten in der Regel nicht so hoch und breit macht, um ihn durch keine Zimmertür schaffen und in keiner Mietwohnung aufstellen zu können, ist ebenso selbstverständlich, wie man sich auch mit der Fingerhutgröße für einen Bierkrug nicht zufriedenstellen wird, wenigstens nicht von seiten dessen, der einen Bierkrug überhaupt benötigt.

Auch darüber braucht man kein Wort zu verlieren, daß dem Gesetze der perspektivischen Verjüngung, wie allen physikalischen Gesetzen, Rechnung getragen werden muß. Ein großes Gitter, ein großes Kirchenfenster oder einen großen Stoffbehang, die man schon auf weite Entfernung sieht, wird man nicht aus kleinlichen Motiven zusammenstellen, um die Fernwirkung nicht zu vernichten. — Überhaupt werden wir auch bei kleinen Darstellungen, z. B. bei geschnitzten Reliefs, stets dessen eingedenk bleiben, daß wir in einer Zeit leben, der die Perspektive als vollkommen ausgebildete Wissenschaft geläufig ist, daß somit mittelalterliche Naivitäten und Schnitzer absolut unstatthaft sind.

Gewicht und Schwerpunkt

Das für den Kunstgewerbler allerbequemste Objekt ist ein Briefbeschwerer; er stellt nur eine einzige Zweckforderung auf: er muß schwer sein, und schließt daher nur die allzu leichten Stoffe aus, damit sein Volumen, das sonst an keine bestimmten Grenzen gebunden ist, nicht ins Ungemessene wachse. Leider ist aber ein Briefbeschwerer eigentlich auch ein höchst überflüssiger Gegenstand, da jedes beliebige Objekt, das gerade zur Hand ist, denselben Zweck erfüllen kann, daß einige auf dem Schreibtisch liegende Papiere nicht vom nächsten Zugwind weggeblasen werden. Die alten Zeiten haben denn auch keine besonderen Briefbeschwerer gekannt; noch auf dem herrlichen Berliner Holbeinbild des Georg Gisze hat der sonst mit dem verschiedensten Hausrat wohlversehene Kommerzielle seine Briefschaften einfach hinter Wandleisten gesteckt. Ein ebenso moderner Industrieller unserer Tage hat dagegen seine wohlgeordnete Sammelmappenregistratur, in die die beantworteten Briefe und Antwortdurchschläge so rasch als möglich verschwinden. Eine allzu große Entwicklungsmöglichkeit kann man somit den Briefbeschwerern nicht gerade prophezeien.



Abb. 129
Kirschkern mit 185 Köpfen, mikrotechnische Spielerei (Vergrößerung)
Dresden, Grünes Gewölbe

Aber es gibt noch weitere Gegenstände, die auch nichts anderes sein müssen als schwer, wie das Lot oder Senkblei und die Uhrgewichte. Bezeichnenderweise hat man sich aber auch in solchen Fällen nicht selten mit einem simplen Stein beholfen oder hängte überflüssig gewordene alte Dinge, wie die Knaufe von Ritterschwertern an die Uhren oder noch häufiger als Gewichte an Schnellwagen (Abb. 131), von wo sie in unseren Tagen vielfach in die Sammlungen — zum Beispiel in die interessante Schwerzenbachsche Spezialsammlung alter Schwertknäufe[1]) im Bregenzer Museum — gerettet worden sind.

Wenn auch die weitaus überwiegende Mehrzahl der kunstgewerblichen Objekte neben der Gewichtsfrage noch viel wichtigeren Zweckforderungen unterliegt, so ist doch das Gewicht eines Körpers nicht gar so nebensächlich, als man vielfach anzunehmen beliebt. Allerdings haben wir es nur mit der Statik zu tun, nicht mit der Dynamik, den Gesetzen der Bewegung, die nur für die darstellende Kunst und für den Tanz in Betracht kommen.

Nicht jeder Mensch ist ein geborener Hüne oder ein professioneller



Abb. 130. Elfenbeinkutsche, mikrotechnische Spielerei (Vergrößerung)
Neuenstein, Schloß, Hohenlohemuseum

[1]) Vgl. Forrer: Schwerter und Schwertknäufe der Sammlung C. v. Schwerzenbach in Bregenz; Leipzig 1905. Ein besonders schöner goldtauschierter Schwertknauf mit Laufgewicht-Ring auch im Auktionskatalog Hans Schwarz (Berlin, 1910) Nr. 156.

Athlet, der einen übermäßig schweren Stuhl mit einer Hand graziös an die gewünschte Stelle rücken kann; ein transportables Möbel soll, wie schon die Ableitung von „mobile“ verrät, leicht beweglich sein. Ein schwerer Federstiel ermüdet die Hand und verursacht eine unsichere Handschrift, eine sogenannte „schwere Hand“. Es soll sogar bedauernswerte Leute geben, die unter dem Gewicht einer stählernen Couponschere, die sie stundenlang zu handhaben verurteilt sind, seufzen. Daß große schwere Bücher eine Qual bedeuten, weiß ein jeder, weßhalb man umfangreiche Werke nach Tunlichkeit lieber in eine Anzahl von Einzelbänden zerlegt. Einige der kostbarsten Monstranzen haben ein so bedeutendes Gewicht, daß man sie bei Fronleichnamsprozessionen lieber zu Hause läßt, so gerne man sonst die schönsten Stücke eines Kirchenschatzes bei solchen Gelegenheiten zeigen wollte, wie auch der Bischof von Limburg a. L. die 14 Pfund schwere Prachtmitra des Alt-Trierer Schatzes nicht gerne aufsetzt. Die



Abb. 131. Alte Schwertknäufe, zum Teil Gewichte
Bregenz, Museum. Sammlung von Schwerzenbach

in der Biedermeierzeit üblichen, mit Glasperlen reich bestickten Kinderhäubchen mögen für die armen Würmer entsetzlich unpraktisch und drückend gewesen sein. — Hunderte von solchen Beispielen könnten noch leicht hinzugefügt werden.

Aber wir haben auch alltäglich Gelegenheit, uns über das Gegenteil zu beschweren, d. h. über Gegenstände, die zu leicht sind. Eierbecher oder Tintenzeuge aus Aluminium sind ebenso unpraktisch wie zu leichte Lampenfüße oder Blumenvasen; selbstverständlich hat man bei Lampen schon auch auf die Ölfüllung, bei einer Vase auf die Wasserfüllung und auf den mitunter recht massigen Blumenstrauß, den sie aufzunehmen haben wird, Rücksicht zu nehmen, nicht aber die leere Lampe oder Vase zu beurteilen; jedoch auch im nicht gefüllten Zustande müssen sie genügend standfest sein. Biergläser mit zu schwerem, geöffnetem Deckel stehen nur dann sicher, wenn sie ganz gefüllt sind; aber ist es ihre Bestimmung, niemals halb, sondern immer gleich ganz geleert und wieder gefüllt zu werden? — Auch hier kann ein jeder aus seiner Biographie rasch zum besten geben, was alles ihm bereits umzuwerfen mühelos gelang.

Beim Widerstreit verschiedener Zwecke werden Kompromisse unausweichlich sein. Ein zu schweres Buch könnte man ja leicht dadurch entlasten, daß man ganz dünnes Papier wählt; aber dergleichen ist nur bei ephemeren Er-

zeugnissen, allenfalls bei Adreßbüchern oder Eisenbahnfahrplänen, die alljährlich oder noch rascher veralten, erwünscht, nicht bei wertvollen Literaturerzeugnissen, für die man sogar viel besseres Papier, als dies gewöhnlich der Fall ist, herbeiwünscht. — In der Architektur bildet naturgemäß das Schwerste die Basis, während die Verhältnisse nach oben immer leichter und duftiger erscheinen sollen; und dennoch dürfen Figuren auf einer Attika nichts weniger als klein sein, da die Entfernung vom Zuschauer mit jedem Stockwerk zunimmt, die Einzelheiten somit dem Genusse entzöge. Und in den Erdgeschoßräumen sollen moderne Verkaufsläden eingerichtet werden mit — gewöhnlich weit über den Bedarf gesteigerten — Riesenspiegelscheiben, so daß nicht selten ein solches Boulevardhaus just unten leichter und duftiger erscheint als oben, also ähnlich dem viel angefeindeten Dogenpalast von Venedig, dessen fast kompakte Mauerfläche des Obergeschosses auf zwei luftigen Loggien etwas zu wuchtig lastet. Wir wollen uns hier nicht auf den Unterschied zwischen „Daseinsform“ und „Wirkungsform“ der Hildebrand-Schule berufen und nicht nur das gelten lassen, was — vom Standpunkt der bisherigen Gewohnheit oder der Kunstgeschichte — vertrauenswürdig aussieht, sondern halten auch in Kunst und Kunstgewerbe alles das für statisch berechtigt, was nach den konstruktiven Berechnungen der Fachleute jede normale Sicherheit gewährleistet. Wenn danach manches neue Geschäftshaus für unseren historisch geschulten Blick bedenklich und schwindsüchtig aussieht, die überprüften statischen Berechnungen uns jedoch vollkommen beruhigen, so ist die Ursache, warum bei uns noch nicht das richtige künstlerische Wohlgefallen ausgelöst wird, nicht in dem Bauwerk, sondern in uns selbst zu suchen, die wir uns eben an Eisenbetonkonstruktionen erst zu gewöhnen haben werden, wie sich das Mittelalter erst an die Konstruktionen der gotischen Strebebogen und Strebepfeiler gewöhnen mußte, die dem Altertum auch unerhört gewagt erschienen wären. Übrigens gibt es für ähnliche Verhältnisse aus früheren Jahrhunderten noch weitere Beispiele, namentlich unter den Öfen des 17. und 18. Jahrhunderts, die oft auf unglaublich dünnen Eisen- oder Messingfüßen ruhen. Selbst beim Leubold-Ofen des Hamburgischen Museums von 1662 erscheinen die Messingstützen, so dick sie auch absolut genommen sein mögen, relativ noch zu schlank gegenüber den Riesenproportionen des Ofens. — Daß man in Erdbebengebieten heutzutage besondere Sicherheitsvorkehrungen trifft, mag hier nur nebenbei gestreift sein.

Noch wichtiger als das absolute Gewicht eines Körpers ist gewiß die Gewichtsverteilung, von der die Stabilität abhängig ist. Die Schwerkraft, die im Schwerpunkte angreift, muß durch den Widerstand der Unterlage aufgehoben werden, was ein jeder schon aus dem Physikunterrichte weiß. Je niedriger der Schwerpunkt verlegt werden kann und je mehr die Basis sich verbreitert, um so größer wird die Standfestigkeit. Wird keines von beiden recht befolgt, dann gibt es „wackelige Scheußlichkeiten“, wie R. Schaukal ganz richtig die entsetzlichen gedrehten Holzgarderobeständer nennt, bei denen immer zwei annähernd gleich schwere Kleidungsstücke an diametral gegenüberliegenden Punkten gleichzeitig aufgehängt werden müssen, um wenigstens das Gleichgewicht eines zweiarmigen Hebels oder Wagebalkens zu erzielen. Mit den schiefen Türmen, die, gewiß von einem Zufall ausgehend, im späteren Mittelalter eine vorübergehende Modetorheit von Pisa, Bologna, Mantua, Venedig, aber später auch an einigen anderen Orten wurden, haben wir uns hier nicht zu beschäftigen,

wohl aber mit den sattsam berüchtigten Salatbestecken und Tortenschaufeln, die die liebenswürdige Gewohnheit haben, mit Mayonnaise oder Schlagrahm umgeben auf die zartesten Gesellschaftskleider zu fallen, weil ihre über den Schüssel- oder Plattenrand vorstehenden Griffe viel zu schwer gebildet zu sein pflegen, der Schwerpunkt somit außerhalb der Unterlage keinen Widerstand findet. — Durch leichte, hohle oder zu kleine Leuchter und Lampenfüße, die nur zu häufig umfallen, ist schon manche Feuersbrunst entstanden. Und wie viele obendrein meist leicht zerbrechliche Gefäße, namentlich Kaffeetassen (Abb. 132) und Saucieren, aber auch zu hochgestielte Weingläser haben einen so kleinen Fuß, daß sie schon im leeren Zustande nur zu leicht umkippen, geschweige denn, wenn sich durch die Füllung mit den betreffenden Flüssigkeiten der Schwerpunkt noch weiter nach oben verschiebt. Und dann klagt man noch über ungeschickte dienstbare Geister, während man doch den Fabrikanten, der durch die erhöhte Bruchgefahr für neue Absatzmöglichkeiten sorgte, für jeden Unfall verantwortlich machen sollte!



Abb. 132. Tasse mit zu kleiner Standfläche
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

Wenn auch das Streben unserer Zeit, noch nie dagewesene Formen zu finden, zu zahllosen ganz unzweckmäßigen Schöpfungen verleitet und auch zum Beispiel Stühle hervorbringt, die wie die von Baillie-Scott[1]) gegen die Basis zu konvergieren, so könnte man natürlich auch aus alten Zeiten[2]) genügend Beispiele für schlechte Schwerpunktlagen oder zu sehr verkümmerte Füße zusammenstellen; es sei hier nur noch an den Empirekugelkelch von Sallembier (Abb. 133)[3]) erinnert. Allerdings kann die Originalitätssucht auch nach der anderen Seite zu weit gehen und die Größe der Basis in überflüssiger Weise ungewöhnlich übertreiben (Abb. 134). Der gute Geschmack wendet sich auch dagegen wie gegen jede einseitige Extravaganz.

Künstliche Schwerpunkte, wie sie uns von den sogenannten Stehaufmännchen der Kinderstube geläufig sind, kommen im Kunsthandwerk nur äußerst selten als Scherze vor, wie die Stehaufbecher des 17. und 18. Jahrhunderts, die sich, nach dem Austrinken zur Seite hingelegt, von selbst wieder aufrichten und gleichsam nach neuem Inhalt verlangen. Im allgemeinen kann man sagen, daß der ästhetische Schwerpunkt mit dem physikalischen zusammen-

---

[1]) Stuhl von Baillie-Scott abgebildet in der Zeitschrift „Innendekoration", Juli 1902, S. 178.

[2]) Vorfallende Porzellanfiguren des 18. Jahrhunderts, wie man sie namentlich in Ludwigsburg nicht selten antrifft, gehören nicht hierher. Es sind meist im Brande verzogene Stücke. Bei einzelnen dieser Figuren, deren Schwerpunkt noch innerhalb der Basis fällt, kann es sich allerdings um beabsichtigte Schrägstellung handeln, weil diese Objekte oft auf hochgelegene Wandkonsolen gestellt wurden, somit bei etwas vorgeneigter Lage von unten besser gesehen werden konnten.

[3]) Kelch von Sallembier abgebildet in der Zeitschrift „Werkkunst" IV (1909), Heft 11, S. 173.

fällt zum Unterschiede von der Schmucklinie, die die Konstruktionslinie nur ungefähr zu begleiten braucht. Wenn J. A. Lux[1]) bei schlechtstehenden hochstieligen Vasen die Einlage eines Stückes Blattblei empfiehlt, so ist das nur ein trauriger Notbehelf. Warum kauft man überhaupt solche Vasen?

Zweckmäßigkeit und Komfort

Sowohl im Schlosse von Ludwigsburg (Abb. 135) als auch auf der Solitude zeigt man je einen Schreibtisch, dessen Platte vorne konkav gestaltet, beziehungsweise im Halbkreise ausgeschnitten ist. Beide hatte sich der erste König Württembergs, Friedrich, machen lassen, der bekanntlich an Taillenumfang alle Fürsten seiner Zeit weit hinter sich ließ. Wenn man nicht sonst, z. B. aus dem Munde des welterfahrenen Napoleon, wüßte, daß Friedrich einer der gescheitesten Männer seiner Zeit war, schon diese beiden Tische würden uns dies erraten lassen. In dieser Schweifung, die übrigens damals auch anderweitig vorkommt, spricht sich Sinn für Zweckmäßigkeit und Komfort aus, ein gesundes Verständnis für die leicht erreichbaren Verbesserungen und Ergänzungen in unserer nächsten Umgebung, von denen die Behaglichkeit des Lebensgenusses vielfach abhängt.

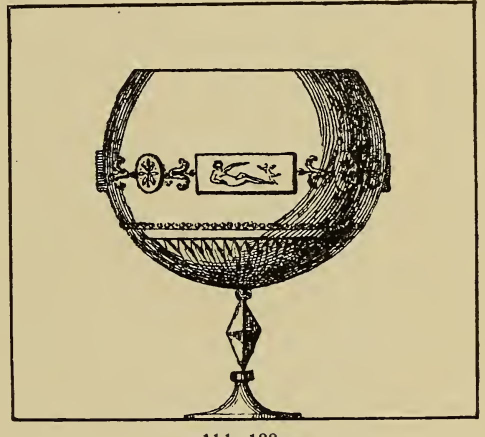


Abb. 133
Kugelkelch von Sallembier mit verkümmertem Fuß
(Nach „Werkkunst" IV)

Andere haben wieder ihre individuellen Wünsche zum Ausdrucke gebracht. So steht im Schlosse von Fontainebleau ein runder chinesischer Tisch mit konzentrisch drehbarer Innenplatte, so daß man sich mühelos, ohne aufstehen zu müssen, selbst bedienen kann und störende Dienerschaft nicht beständig braucht. In Linderhof, wo das Bedürfnis, möglichst allein sein zu können, besonders stark betont wurde, läßt sich ein gedeckter Tisch durch eine Versenkung aus dem Untergeschoß heraufheben und nach Wunsch wieder hinabsenden. Die Idee ist aber viel älter; eine solche „Confidenztafel" ist schon im Dresdner Schlosse — wie uns J. G. Keyßler (1730) meldet — von Andreas Gärtner für August den Starken eingerichtet worden, den wieder aus anderen Gründen nicht selten die Lust angewandelt haben soll, ungebetene Zeugen fernzuhalten.

Ob derartige etwas umständliche Einrichtungen, wie die „Confidenztafel", noch zu einem komfortablen Leben erforderlich sind oder schon als Sonderlingspassionen angesprochen werden sollten, darüber kann man verschiedener Meinung sein. Komfort ist überhaupt nur ein relativer Begriff, zum Unterschiede von der logischen Zweckmäßigkeit, über die sich, wenn die Aufgabe mit genügender Klarheit gestellt ist, nicht streiten läßt. Jeder normale Mensch,

[1]) In der Berliner Zeitschrift „Werkkunst" vom 5. April 1908, S. 209.

welchem Gesellschaftskreise auch immer er angehört, wird zwischen der praktischen und der unpraktischen Gestaltung ein und desselben Zweckobjektes ohne lange Überlegung gewöhnlich die richtige Wahl treffen; in Fragen des individuellen Komforts jedoch werden die Urteile ungemein auseinandergehen, da Verwechslungen mit Fragen der Wohlhabenheit oder Mode nur allzunahe liegen. Ein jeder stellt an das äußere Leben andere Anforderungen. Schiller setzt noch in Jena als Existenzminimum sechs Taler im Jahre fest, nämlich täglich einen Kreuzer für Brot und wöchentlich einmal eine warme Wurst; allzu üppig ist dieses Menü gerade nicht. — R. Schaukal[1]) zum Beispiel wendet sich gegen die Arm-

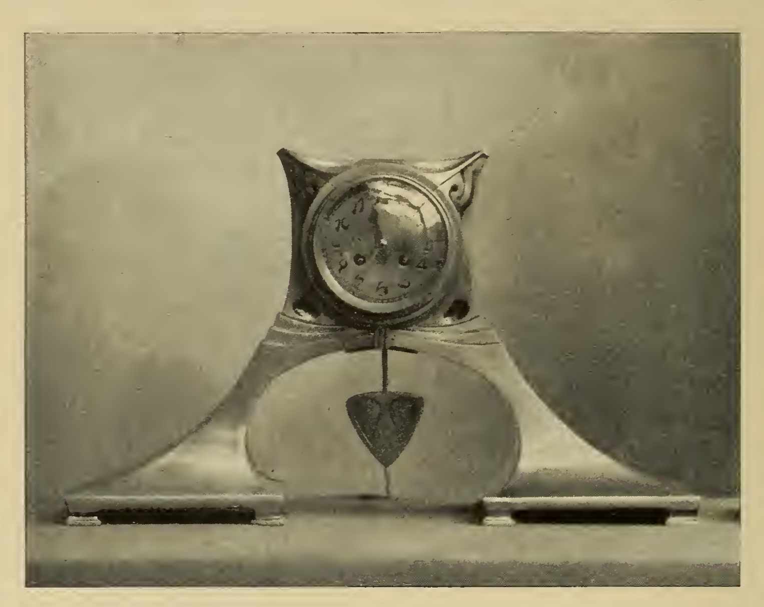


Abb. 134. Neue Berliner Bronzeuhr mit übertriebener Basis
(Nach „Deutsche Kunst und Dekoration")

lehnen bei Speisezimmerstühlen, die er auch nicht gepolstert haben will. Warum? Sollte man nicht froh sein, wenn man daheim und als Gast gerade während der Arbeitspausen, also bei Tisch, möglichst behaglich sitzen kann. Es gibt allerdings auch Leute, die bei Tisch ein Tischtuch und einen Besteckwechsel für überflüssig halten, oder einen Rektor, der auch ein Hemd als überflüssigen Luxus erklärte, oder den englischen Arzt Sir Almroth Wight, der eine „Antiwaschbewegung" predigt, wie andererseits manche, die nicht gerade in einer goldenen Wiege das Licht der Welt erblickten, die teuersten Leckerbissen, die glänzendsten Brillanten und kostbarsten Pelze als zum Existenzminimum gehörend ansehen. Während sich die einen — und zwar auch solche, die es nicht nötig hätten — füttern und ihren Körper bedecken, speisen die anderen mit Genuß und ziehen sich mit Raffinement an; wieder andere glauben diese Angelegenheiten des täglichen Lebens mehr wissenschaftlich erledigen zu müssen; sie führen dem Körper eine genau zugemessene Menge von Arbeitskalorien zu und umgeben ihn mit schlechten Wärmeleitern. Man braucht sich nur im näheren Bekannten-

[1]) Vom Geschmack, S. 41.

kreise umzusehen, wie verschieden die Bedürfnisse an Reinlichkeit oder Appetitlichkeit bei verschiedenen, selbst höheren Gesellschaftsschichten angehörenden Personen sind, um die weiten Grenzen des Komforts sofort zu erkennen. Unter Spartanern stellt man sich etwas anderes vor als unter Sybariten, unter Stoikern etwas anderes als unter Epikureern; die altpreußische Genügsamkeit wird gerne dem Phäakentum der Kaiserstadt an der Donau gegenübergestellt. Das berühmte Faß des Diogenes [1]) oder die Höhle eines asketischen Eremiten sind mit dem Palast von Versailles nicht identisch, ebensowenig die Heuschreckenmahlzeit des Täufers Johannes mit den Nachtigallenzungen eines lukullischen Mahles. Äußere



Abb. 135. Schreibtisch des Königs Friedrich von Württemberg
Schloß Ludwigsburg

Unkultur und Überkultur, beide stehen dem wirklichen Komfort ferne; warme Behaglichkeit verlangt weder nach erdrückender verschwenderischer Prasserei noch nach Not und Elend, mögen diese nun selbstgewählt oder aber vom Schicksale aufgezwungen sein. Daß üppiger Luxus nicht erstrebenswert ist, hat bekanntlich Goethe unter Hinweis auf Lord Byrons Wohlleben — in seinen Gesprächen mit Eckermann — wiederholt beont; von sich sagte er: „Ich bin bei einer prächtigen Wohnung sogleich faul und untätig."

Wenn wir von den sexuellen und gastronomischen Fragen absehen, die uns hier — obgleich es nicht die unwichtigsten „Geschmacks"-Fragen sind — nichts angehen, so kann man nicht darüber zweifeln, daß heute selbst der schlichteste Industriearbeiter ein ungleich behaglicheres äußeres Leben hat als ein Fürst des

[1]) In unserer Zeit wurde das Faß als Wohnraum oder, genauer gesagt, als Kneipraum nicht nur auf verschiedenen Gewerbeausstellungen im vergrößerten Maßstabe wiederholt, sondern durch eine amerikanische Exzentrizität sogar noch weit überboten, indem vor einigen Jahren in Waterloo ein Bankett zu Ehren von Entwässerungsingenieuren in einer Dränageröhre (!) abgehalten wurde, in der eine 400 Fuß lange Tafel aufgestellt war. Ist das auch Komfort?



Abb. 136. Fränkischer Rüsselbecher
Köln, W.-R.-Museum
(Nach A. Kisa, Glas im Altertum)

Altertums; man braucht hierbei nicht einmal bis in die mykenische Zeit zurückzugreifen [1]). Aber trotzdem sich die äußere Kultur ohne Zweifel gewaltig gehoben hat, trotzdem wir heute in vielen Dingen sehr verwöhnt sind, sind wir noch lange keine rechten Lebenskünstler, indem wir uns manches Überflüssige bieten, was zu viel Geld verschlingt, und uns manches ganz leicht Erreichbare entgehen lassen. Manchem erscheint eben etwas wichtig was dem anderen ganz nebensächlich ist; viele lassen sich auch durch ganz willkürliche Moderegeln imponieren, wenn ihnen jemand einredet, der sogenannte gute Ton der Gesellschaft verlange zum Beispiel zum Frack einen Stehkragen mit umgelegten Spitzen oder einen Klapphut — worüber der Pariser von heute nur lachen würde — oder Lackschuhe mit Knöpfen, beileibe nicht mit Schnürhaken oder gar Gummizug. Gewiß gehören Kostümfragen auch zum Komfort, aber der gute Geschmack verlangt in dieser Beziehung nur eines: Man soll mit seiner Kleidung, wenn man keine höhere Berechtigung dazu ins Feld führen kann, möglichst wenig auffallen; dies gilt heutzutage besonders für die Männer, deren Gesellschaftsanzug eine Farben- und Schmuckentfaltung nicht zuläßt. Ungleich wichtiger ist aber die Gestaltung unserer Wohn- und Versammlungsräume. Aber auch hier kann man selbst von schätzbaren Seiten Ratschläge hören, die uns ein Kopfschütteln abnötigen: Der bekannte englische Reformator William Morris [2]) wendet sich zum Beispiel nicht nur gegen die Teppiche, sondern auch gegen die Gasbeleuchtung, indem er für die alten Kerzen schwärmt, desgleichen gegen die durch Sprossen ungeteilten Spiegelglasfenster. Was hätten frühere Jahrhunderte darum gegeben, wenn ihnen die technischen Fortschritte unsere heutigen großen, fehlerlosen Spiegeltafeln beschert hätten, die uns eine schöne Aussicht ganz genießen lassen, ohne uns den Unbilden der Witterung auszusetzen, obgleich zugegeben werden möge, daß die Sprossenteilung auch eine bessere Raumabschließung und damit im Zusammenhange auch eine kleine Erhöhung der Gemütlichkeit zur Folge haben kann. — Dann müßte man doch

---

[1]) Martin Philippson hat in „Ullsteins Weltgeschichte" die Etappen des modernen Komforts, wie sie sich zum Beispiel in der Verbesserung der Verkehrsmittel, der Straßenreinigung und -beleuchtung, der Fensterverglasung, der Einführung von Kaffee, Tee, Schokolade oder Tabak und dergleichen äußert, übersichtlich zusammenfaßt. — Als beliebter Kulturgradmesser wird auch oft der Seifenverbrauch hingestellt, der für England 20, für Frankreich 15, für Deutschland 10 und für Rußland 2 Pfund auf den Kopf beträgt. Aber das Reinlichkeitsbedürfnis ist nur eines der vielen Momente, die dabei in Frage kommen.

[2]) W. Morris, Kunsthoffnungen und Kunstsorgen (Leipzig, Herm. Seemann Nachf., 1902) IV, S. 23, 25 und 29.

auch eine moderne Klingelleitung in der Wohnung verdammen und sich nach primitiven Verhältnissen auf dem Lande sehnen, wo die schlafende Magd dadurch herbeigerufen wird, daß man ein Holzscheit gegen ihre Kammertüre wirft. Die Ausnutzung der besten Errungenschaften moderner Technik bildet doch ein Hauptgeheimnis des Komforts, während das andere Hauptgeheimnis darin besteht, daß wir uns das Beste von dem schon in alten Zeiten Erreichten nicht leichtfertig rauben lassen sollen. Wie bequem ist zum Beispiel eine gut angelegte alte Wendeltreppe, wie etwa die des Nürnberger Tucherhauses oder des Mergentheimer Deutsch-Herrenschlosses, während uns die steilen Stiegen moderner Zinskasernen häufig ebenso sehr ermüden wie etwa die mittelalterliche Turmtreppe der Burg Karlstein oder gar die die „Kanzel“ von Creglingen.

Schon diese letztgenannten Beispiele zeigen uns, daß die Forderungen der Zweckmäßigkeit — im Kunstgewerbe gibt es keinen Unterschied zwischen „wirklicher“ und „scheinbarer“ Zweckmäßigkeit — und des Komforts auch in alter Zeit recht verschieden und durchaus nicht immer glücklich erfüllt worden sind. Wenn sich die Urzeit mit den ausgehöhlten Hörnern des Rindviehs als Trinkgeschirren begnügte, wenn man zu gleichem Zwecke mit den schon etwas appetitlicheren Zähnen des Elefanten zufrieden war, so bleibt es doch merkwürdig, daß man dieselbe Form ebenfalls zu Trinkgefäßen seit dem Altertum bis in die neueste Zeit auch in Ton, Glas und Silber immer wieder variierte, als ob man aus diesen Stoffen nicht zweck-



Abb. 137. „Guttruff“, Venedig, 17. Jahrh.
Amsterdam, Nederl. Museum voor Geschiedenis en Kunst

mäßigere, appetitlichere Formen für dieselbe Verwendung herstellen könnte. Aber auch der Komfort ist nicht von vornherein traditionsfeindlich; da er jedoch vorwiegend fortschrittlich ist, läßt er meist nur jene alten Zweckformen bestehen, die nicht durch bessere, neue ersetzt werden. Eine Berufung auf noch so gut historisch beglaubigte, aber vom Zweckmäßigkeitsstandpunkte weniger glückliche Präzedenzfälle mag im allgemeinen als eine Erklärung, niemals aber als eine Entschuldigung gelten. Gar manches, wenn auch dem Marktwerte nach von Sammlern geschätzte, aber doch ästhetisch verunglückte kunstgewerbliche Objekt aus früheren Zeiten heute wieder einführen zu wollen, wäre heller Wahnsinn. Einen fränkischen Rüsselbecher mit Hohlwarzen (Abb. 136) oder einen Ring- oder Wurstkrug, wie ihn die rheinischen Renaissancekrugbäcker nach antiken Glasvorbildern bildeten, wie er aber auch in Silber[1]) vorkommt, und zahlreiche ähnliche Gegenstände kann man ruhig von der Liste der Gebrauchsgegenstände für alle Zukunft streichen. Aber manchen alten Objekten tut man auch Unrecht, wenn man ihre Konstruktion nach einer Zweckverwendung beurteilt, die nicht ursprünglich so gedacht war. Der gläserne „Guttruff" des 16. Jahrhunderts zum Beispiel mit seinen gebogenen und verflochtenen Hälsen (Abb. 137) ist wohl das blödsinnigste Trinkgeschirr, das je existiert hat; aus Gemälden und Holzschnitten des 16. Jahrhunderts ist trotzdem diese Verwendung hinreichend gut beglaubigt; aber dieses Gefäß diente früher einer ganz anderen diskreten Bestimmung für die Damenwelt, und von diesem Standpunkt ist die Guttruffkonstruktion nicht nur absolut einwandfrei, sondern eine geradezu geniale Erfindung. Daß ein derber Scherz ein solches Gefäß zum Trinkgeschirr avancieren ließ, dafür kann man natürlich den Erfinder nicht verantwortlich machen. Unsere gänzlich verschiedenen Kulturverhältnisse machen den Guttruff natürlich heute ebenso entbehrlich wie einen „Bourdalou", der für die weiblichen Hofkreise des 18. Jahrhunderts schon einen hohen Komfort bedeutete. —



Abb. 138. Silberlöffel mit schlecht zu reinigendem Filigranstiel Reichenberg, N.-B. G.-Museum

Man sollte es nicht für möglich halten, daß zahllose Gegenstände auch in unserer Zeit eine Formengebung erhalten, die geradezu jeder Zweckmäßigkeit Hohn spricht. Wenn große Blumenvasen einen so schmalen Hals haben, daß man nur wenige Stengel einschieben kann, wenn Essig- und Ölständer oder patentierte Tintenzeuge so konstruiert sind, daß es einer fast übermenschlichen Geschicklichkeit bedarf, um nicht einen Teil ihres

[1]) Abbildung in der Zeitschrift „Connoisseur", November 1908, S. 167.

Inhalts im ungeeigneten Augenblicke zu verschütten, wenn „Zierlöffel", die überhaupt zu den überflüssigsten Dingen auf Gottes Erdboden gehören, einen durchbrochenen Stiel haben, daher nicht gut rein zu halten sind (Abb. 138) oder gar ganz durchbrochen sind, ohne daß durch die Gleichförmigkeit der Löcher der Löffel wenigstens als Sieb verwendet werden könnte —, wenn Lampengestelle, z. B. von dem sonst nicht zu bagatellisierenden C. J. A. Voysey[1]), mit gigantischen Traghenkeln versehen (Abb. 139) werden, die zum häufigen Umwerfen Veranlassung bieten müssen, wenn man so rätselhafte Schriftgattungen ausbrütet, daß man zur Entzifferung jedes Wortes eine halbe Ewigkeit benötigt, als hätte man Briefe von Lionardo oder Maximilian, dem letzten Ritter, herauszutüfteln — wenn der breite Satzspiegel eines Querformatbuches keine Kolumnenteilung aufweist, so daß man nur mit einem Lineal lesen oder mühsam probieren muß, ob der Anfang einer Zeile zum Schluß der eben gelesenen Zeile passen könnte — wenn tausend solche Unzweckmäßigkeiten uns auf Schritt und Tritt verfolgen, dann müssen wir doch zur Überzeugung kommen, daß man den Fragen der Zweckmäßigkeit doch wohl nicht die ihnen gebührende Aufmerksamkeit schenkt.



Abb. 139
Moderne Lampe von Voysey
(Nach „Kunst und Kunsthandwerk")

Nicht nur der Gesichtssinn fordert sein Recht, auch die anderen Sinne spielen, wenn auch mitunter nur in ganz bescheidener Weise, eine gewisse Rolle. Der Geschmack des Gaumens und der Zunge hat mit künstlerischen Geschmacksfragen zufällig am wenigsten zu schaffen, wenn auch die Appetitlichkeit im Komfort gewiß nicht ganz nebensächlich ist. Der Geruch einzelner exotischer Hölzer mag den Inhalt der aus diesen hergestellten Behältnisse gegen Motten schützen; aber er macht sie zum Beispiel für Konfitüren ebenso ungeeignet wie der Duft frischer Öl- oder Lackfarbe. Hier möge nur auf den undefinierbaren Sympathie- oder Antipathieeinfluß hingewiesen werden, den verschiedene neue Erzeugnisse, wie polierte oder gebeizte Möbel, bedruckte Stoffe, Lederwaren oder Tapeten auf uns ausüben können; sogar ästhetische Urteile können durch solche Begleiterscheinungen ganz bedeutend modifiziert werden. Die Wirkung des alten Lavendelduftes in wenig berührten Biedermeierräumen ist bekannt. — Auch der Gehörsinn ist nicht ganz ausgeschaltet, wenn uns auch das Akustische zum Beispiel bei den Glocken oder Musikinstrumenten hier nichts angeht, nicht einmal bei den alten Schellenbechern und ähnlichen Spielereien, höchstens noch der Schlag der Uhren, allerdings mehr nach seiner Raschheit, Stärke und Klangfarbe als nach der Stimmung. Und doch sind das Rauschen eines seidenen Gewandes oder das Zusammenstoßen klingender Weinkelche Begleiterscheinungen, die man im Gesamtbilde nicht ganz missen möchte. Wenn die großen Schalen eines Brunnens — wie im Wintergarten des Schlosses Neuschwanstein — im Akkord

[1]) Abbildung in „Kunst und Kunsthandwerk" (Wien) XI, 1908, S. 96.



Abb. 140. Schlecht anfaßbare neuere Metallobjekte
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

abgestimmt werden, so gehört dergleichen auf dieselbe Stufe wie Äolsharfen, die auch keine eigentlichen Musikinstrumente, aber auch keine Kunstobjekte sind. — Weitaus am meisten hat der Tastsinn im Kunstgewerbe mitzusprechen; er und nicht das Auge vermittelt uns die Unlustgefühle, welche scharfe Kanten und Ecken besonders bei den Möbeln, allerlei Zacken, Dornen und Stacheln namentlich bei Metallobjekten verursachen. Was uns bei einem hängenden Beleuchtungskörper nicht geniert, kann uns bei Standleuchtern zur Verzweiflung bringen, ebenso bei Krugbeschlägen, Tintenzeugen oder Vasen, die wir von keiner Seite anfassen können, ohne uns sofort nachher ein Englischpflaster aufkleben zu müssen. Selbst spitzenbewehrte Türringe oder Schubladengriffe, Petschafte und Löschpapierwiegen (Abb. 140), die sogar einen nicht unerheblichen Druck fordern, gibt es im Überfluß, als ob es Sitte wäre, seinen Todfeinden Geburtstagsgeschenke zu machen. Recht angenehm sind gewiß auch Zierknöpfe, die sich die Damen an die unpassendsten Stellen ihrer Kleider, zum Beispiel zur Betonung der Schulterblätter, annähen lassen. Und wenn solche Knöpfe an der Jacke fehlen, dann sind sie todsicher an den Sitzmöbeln; in einem bekannten Sanatorium gibt es zum Beispiel Renaissancestühle, die gerade dort einen stark vortretenden Halbkugelknopf tragen, wohin der normal gebaute Mensch mit seinen Sitzknochen ankommen muß, was wohl auch zur Erhöhung des Komforts nicht gerade beiträgt. Und wer sein Schienbein noch nicht in unsanfte Berührung mit einer scharfen Möbelkante brachte, mag froh sein; er hätte kaum weniger Schmerz gespürt, wenn man ihn damit getröstet hätte, daß es sich um ein Möbel handle, das Kolo Moser[1]) entworfen, oder um einen Schreibtisch[2]), den ein Kunstschwätzer als „korrekt" und „in jeder Beziehung vernunftgemäß" bezeichnet. — Sehr viel von dem, was man gemeinhin als „Tücke des Objektes" bezeichnet, gehört in dieses Kapitel.

In der alten Zeit gab es auch genug Unzweckmäßigkeiten, wie Truhen, an deren Eisenbeschlägen man sich die Kleider zerreißen konnte, Meßkelche, die

---

[1]) Abbildung in der „Dekorativen Kunst", Juni 1904, S. 332.

[2]) Abbildung bei J. A. Lux: Geschmack im Alltag, S. 220.

gerade beim Nodus Engelsköpfchen mit stacheligen Flügeln aufweisen[1]), oder die Ulmer Hauben, die mit ihren drei scharfen Spitzen ins Gesicht hineinstechen (Abb. 141 u. 142). Andererseits finden wir auch häufig eine vernünftige Rücksichtnahme auf praktische Forderungen: Am alten Kaufhaus von Colmar (Tafel XII) ragt einer der Barockfensterkörbe so weit in die Treppe herein, daß sich die Passanten leicht hätten anschlagen können. Um das zu vermeiden, wurde gerade dieser eine Fensterkorb ganz richtig abgeschrägt, wobei man sich durch ängstliche Symmetriegründe nicht beeinflussen ließ.

Unangenehme Tastempfindungen können aber auch durch unerwartete Hitze hervorgerufen werden. Metallgefäße für heiße Flüssigkeiten bedürfen daher für die Henkel oder Bügel einer Isolierung durch schlechte Wärmeleiter, was jedoch erfahrungsmäßig nicht immer in ausreichendem Maße geschieht. Schon in alter Zeit hat man Holz oder Beinstückchen zwischen Gefäß und Henkel eingelegt oder diese Handhaben mit Bast umflochten oder ganz aus Holz geschnitzt, was man nicht nur bei Silber- und Zinnkännchen sehr häufig sehen kann, sondern was sogar bei Rokoko-Schokoladekannen aus Porzellan nachweisbar ist.

Aber nicht nur unsere Haut soll vor Verletzungen möglichst bewahrt werden; man wünscht auch nicht, daß Gegenstände, die man einem Behältnis anvertraut, beschädigt werden. Aber trotzdem macht man zum Beispiel Zigarrenetuis aus hartem Bast- oder Rohrgeflecht oder aus Pfaufederkielen, die die Deckblätter der Zigarren unbedingt lädieren müssen. Warum?

[1]) Zum Beispiel beim Meßkelch der Georgenkirche in Thorn; abgebildet in v. Czihak, Edelschmiedekunst in Preußen, II, Tafel 23.





Abb. 141 Abb. 142
Gemälde mit Ulmer Patrizierhauben mit den drei Zacken
Ulm, Städtisches Gewerbe-Museum und Sammlung Hauptmann Geiger

Die Erörterung der hygienischen Fragen gehört ebenfalls in diesen Zusammenhang, doch würde sie uns hier zu weit führen. Zuweitgehende Forderungen dieser Art müßten unsere Wohnungen kahl und nüchtern gestalten. Halten wir uns daher lieber an das Vorbild unserer Ärzte, deren Operations- und Krankenräume auch anders aussehen als ihre privaten Wohnungen, wo auch nicht jedes medizinische Postulat streng durchgeführt ist. Nur die Staubfrage möge hier noch gestreift sein. Man geht heute mit dem Kampf gegen die „Staubfänger" entschieden zu weit. Wenn störende Schnitzereien, die überall im Wege stehen, oder überflüssige dicke Vorhänge, die auch noch Luft und Licht abhalten, beseitigt werden, so ist das natürlich kein Fehler. Aber unter dem gleichen Schlachtruf gegen jeden Schmuck zu wüten, mag hygienisch gesund sein, ist aber ästhetisch ungesund. Unsere Ahnen sind auch nicht deshalb gestorben, weil ihre Truhen und Schränke reiche gotische Maßwerkschnitzereien aufwiesen, und die Mohammedaner leben heute noch in ihren fast nur aus Teppichen bestehenden Räumen, obwohl sich die Bazillen nirgends so wohl fühlen wie in Teppichen. Überdies haben wir ja jetzt fast schon überall Entstaubungsvorrichtungen, denen man den Kampf gegen die „Staubfänger" am besten überlassen kann. — Deshalb wurde auch vor einigen Jahren in Japan der Krieg gegen die dort gebräuchlichen Matten nicht vom hygienischen, sondern vom volkswirtschaftlichen Standpunkte aufgenommen, indem man die Japaner, deren kleiner Wuchs mit der Gewohnheit des Sitzens auf dem Fußboden zusammengebracht wurde, damit für die Einführung der Stühle zu gewinnen trachtet, daß man ihnen genau vorrechnete, wieviel Milliarden Yen sie durch die Abschaffung der wenig haltbaren Matten ersparen könnten. — Doch noch mehr als im Leben des einzelnen hat man im Leben der Völker je nach deren Sitten und Gewohnheiten die verschiedensten Auffassungen von dem, was unter Komfort zu verstehen ist. Eskimos und Zulukaffern stellen sich etwas anderes dabei vor als wir. „Jedes Tierchen hat sein Pläsierchen."

Wer garantiert uns überhaupt, daß unsere Nachkommen nicht überlegen die Nase rümpfen werden, wenn sie erfahren, was uns heute als höchster Komfort, als die höchste erreichbare Zweckmäßigkeit erscheint. Es ist noch nicht gar so lange her, da wir uns noch das Feuer mit Stahl und Stein schlugen, da wir die Dochtscheren als sehr notwendige Requisiten benutzten, unsere Kielfedern mit dem noch heute „Federmesser" genannten Instrumente schnitten und die gelbe Postkutsche als ein ideales Beförderungsmittel ehrten. Noch heute glauben wir vielfach, die elektrischen Glühbirnen nach oben richten zu sollen oder gar „elektrische Kerzen" — wie in dem sonst hochmodernen Kammerspielgebäude des Berliner Deutschen Theaters — machen zu müssen, weil uns Jahrhunderte an dieses Bild gewöhnt haben. Wir können es uns gar nicht vorstellen, daß zum Beispiel die Gabel vor dem 11. Jahrhundert ein in Europa ganz unbekanntes Ding war, und daß es weitere Jahrhunderte brauchte, ehe sie sich aus Venedig über das übrige Italien, nach Frankreich und Deutschland verbreitete, ja daß die Engländer, die doch das Wort „Komfort" prägten, noch zu Anfang des 17. Jahrhunderts jenen Mann, der ihnen die Gabel aus Italien heimbrachte, mit einem Spitznamen hänselten.

In unserer Zeit, in der eine Erfindung die andere jagt und in der entwickelte Verkehrsverhältnisse und gute Zeitschriften alles Wissenswerte rasch über den



Stiege mit abgeschrägtem Fensterkorb
im ehemaligen Kaufhaus (jetzt Museum) zu Colmar i. E.





Abb. 143. Geätzte Renaissanceplatte mit Musiknoten
Stuttgart, Altertümersammlung

ganzen Erdball verbreiten, ändert sich das äußere Leben ungleich schneller als in allen früheren Jahrhunderten zusammengenommen. Wenn es früher unendlich lange gedauert hatte, bevor etwas Unzweckmäßiges durch etwas Zweckmäßigeres ganz verdrängt wurde, wie die Truhe durch die Kommode — der Name ist bezeichnend —, so ist im Gegensatze dazu heute manches, kaum daß es das Licht der Welt erblickt, schon durch eine Verbesserung verdrängt. Tabakdosen und Tabakbeutel, desgleichen Petschafte oder Strickkörbchen sind auf dem Aussterbeetat, Zündholzschachteln werden durch Feuerzeuge verdrängt, Tintenzeuge[1]) durch Füllfedern. Die recht dekorativen, aber wenig praktischen Fensterläden wären längst durch Rolljalousien ersetzt, wenn ihnen

[1]) Interessant ist die Beobachtung, daß manche ganz modernen Tintenzeuge noch immer die symmetrische Anordnung zweier Behältnisse aufweisen wie in jenen Zeiten, als man noch Streusandbehälter nötig hatte. Offiziell gilt dieser Dual für gewöhnliche und für Kopiertinte (eventuell rote Tinte). Praktisch werden aber die beiden Behältnisse fast nie verwendet, weil die Gefahr einer beständigen Verwechslung den Vorteil in einen Nachteil verwandelt.

die Biedermeierbegeisterung nicht wieder neues Leben eingeflößt hätte. — Wie lange wird es noch dauern und auch der letzte Zimmerofen wird, von Zentralheizkörpern verdrängt, ins kulturgeschichtliche Museum wandern, ebenso die letzte Petroleumlampe oder der letzte Silberpokal, aus dem ja niemand mehr trinkt. — Dafür wird man neue Formen erdacht haben, wie etwa für eine konstruktiv einheitliche Verbindung von Kronleuchter mit Zimmertelegraphenleitung, die sich heute noch recht provisorisch um die Lichtkrone rankt.

Aber bei dem Streben, alte Zweckformen durch neue zu ersetzen und dem Komfort möglichst weitgehend Rechnung zu tragen, möge doch eines nicht ganz vergessen werden, daß in der historisch gewordenen Tradition auch sehr viel innige Poesie steckt, die nicht von allzu robusten Händen entblättert werden möge. Die Jagd nach beständig neuen „Verbesserungen“ hat auch manches liebenswürdige Alte vernichtet, das noch — wenigstens in einer Modifikation — ganz gut lebensfähig gewesen wäre. Andererseits hat man die modernen Errungenschaften auf Gebiete ausgedehnt, die nach Reformen nicht verlangt haben. In Paris wird nicht nur z. B. in der Sacre-Cœur-Kirche die große „Savoyardin“-Glocke, ein Ungetüm von 22000 Kilogramm, ganz bequem durch einen Elektromotor geläutet, sondern man führt die Verstorbenen hier schon im Automobilleichenwagen in die Grube; kann man wirklich nicht mehr warten, bis die Leidtragenden in Ruhe Abschied genommen? Muß man so stark betonen, daß ein der Verwesung anheimfallender Körper so rasch als möglich zu beseitigen ist wie eine verreckte Katze? Dergleichen erinnert unwillkürlich an die sinnige Anpreisung des „besten Weihnachtsgeschenkes“, nämlich einer Police für eine Begräbnisgeldversicherung. — Aber wenn man in jeder Beziehung so modern sein will, dann möge man den Tod auch nicht mehr mit Stundenglas und Sense abbilden, sondern mit einem Glashütte-Chronometer und mit einer Grasmähmaschine.

Wie weit man den Komfort treiben kann, beweist unter anderem der vor kurzem von dem englischen Dr. Tanner im „Daily Telegraph“ ganz ernstlich gemachte Vorschlag, man möge, um den Milchgenuß hygienischer zu gestalten, Zahnbürsten für Kühe einführen. Werden spätere Geschlechter wirklich so weit kommen? Uns erinnert dergleichen an jene alte Jungfer, die ihrem Lieblingsschoßhündchen ein kostbares Marmorgrabmal setzen ließ, aber ihrer Dienerschaft nicht genug zum Essen gab.

Zweckkollisionen

Auf Jahrmärkten kann man häufig unter dem Zulauf der Menge ein „Universalinstrument“ anpreisen hören, das Hammer, Zange, Stemmeisen, Sardinenbüchsenöffner, Schuhknöpfer, Rübenschäler und weiß Gott was sonst noch in sich vereinigen soll und weder zu dem einen noch zu dem anderen Zweck recht taugt. Dennoch wetteifert unser Erfinderscharfsinn, immer neue derartige Dinge entstehen zu lassen, und man wird nicht überrascht sein dürfen, nächstens an gleichen Orten noch „praktischere“ Wunderinstrumente zu sehen, die zugleich Zigarrenabschneider, Parfümzerstauber, Stiefelknecht und Geburtszange sein wollen, aber weder das eine noch das andere sind. — Leider kommen derartige Zweckkollisionen auch im Kunstgewerbe vor.



Abb. 144. Stuhltisch beziehungsweise Tischstuhl
· Wien, Sammlung Dr. Figdor
(Nach „Kunst und Kunsthandwerk“)

Man kann nicht zwei Herren zugleich dienen. Wenn ein Gegenstand zwei verschiedene Zwecke erfüllen soll, geschieht dies in der Regel auf Kosten des Gebrauchswertes nach der einen oder anderen Richtung. Eine Kollision läßt sich meist nur dann vermeiden, wenn nur die eine Zweckbestimmung konstruktive Forderungen stellt, während die andere vorwiegend dekorativer Natur ist. Wenn auf einem Spinett, wie bei dem des Augsburgers Meidling von 1587 im Wiener Hofmuseum, zugleich ein Spielbrett (Tafel XIII) angebracht ist, oder wenn auf eine Tabakdose die Berechnungstabelle eines Kartenspieles, auf einer Kaffeetasse ein Kalender aufgemalt ist, so sind damit noch keine großartigen neuen Konstruktionsmöglichkeiten geschaffen, ebensowenig bei Rouen-Fayenceschüsseln oder schlesischen Rokokogläsern mit Musiknotendekor; aber die Zweckbestimmung dieser Objekte wird durch solche Zutaten wenigstens nicht beeinträchtigt. Eines der imposantesten Stücke dieser Art ist der württembergische, geätzte Renaissancetisch mit Notenstimmen auf gravierten Messingplatten in der Stuttgarter Altertümersammlung (Abb. 143). Für vergeßliche Leute mag es immerhin nicht unangenehm sein, auf Gegenständen aus ihrer Umgebung manches verewigt zu finden, was sonst unter andere Papiere gemischt, leicht übersehen wird.

Bedenklicher wird es aber, wenn zwei konstruktive Zweckforderungen befriedigt werden sollen, namentlich dann, wenn diese Forderungen gleich stark betont werden, also die eine derselben nicht als ganz untergeordnet in den Hintergrund tritt. Unter den Kuriositäten des Augsburgers Philipp Hainhofer[1]) wird auch ein Messer genannt, das mit Ohrlöffel und Zahnstocher — das wäre nicht wunderlich, obwohl Marc Rosenberg mit Recht gegen diese leider stereotype Zusammenstellung eifert —, aber auch mit einem Riechdöschen kombiniert ist, ferner eine Gabel, die zugleich Zirkel und Zeichenfeder enthält, sich also dem bekannten Jahrmarktinstrumente einigermaßen nähert; auch in dem berühmten pommerschen Kunstschrein in Berlin ist ein Messer mit viermal je drei Klingen vorhanden. — Häufig sind in unseren Museen silberne Petschafte anzutreffen, die zugleich Nadelbüchschen, Fingerhut und Garnspule enthalten, wie man heutzutage mitunter Hutnadel und Puderdose miteinander verquickt, indem man den Raum der Riesenknöpfe bei der Taschenlosigkeit der modernen Frauenkleider ökonomisch ausnutzen muß. Ein hölzerner Taschenschuhzieher mit Spiegel[2]) ist auch ein wunderliches Ding. Noch merkwürdiger ist ein eiserner Opferstock, der zugleich Kerzenhalter[3]) ist, so daß demjenigen, der ein Geldstück in die Büchse einlegt, zum Danke dafür das schmelzende Wachs auf die Finger tropfen kann. Nicht ganz einwandfrei dürften auch die seit der Empirezeit nicht selten — z. B. im Lübecker Museum — vorkommenden Kombinationen von Uhr, Lichtschirm und Kerze sein, da bei diesen Nachtlampen das Uhrwerk durch die beständige Flammennähe nicht an Verläßlichkeit gewinnen kann. Vollständig närrisch sind aber jene Glasflakons[4]) und Tabatieren[5]), in die ein kleines, in mehreren Gliedern herausziehbares Perspektiv eingebettet ist, das mehr als eine Spielerei bezeichnet werden muß; desgleichen mit Uhren kombinierte Dosen, zum Beispiel im Berliner Kunstgewerbemuseum. Daß selbst auf dem Gebiete

[1]) John Böttiger: Der Kunstschrank Gustav Adolfs in Upsala I, S. 44.
[2]) Auktionskatalog K. von Pulszky, Wien (1901), Nr. 340.
[3]) Abbildung in der Zeitschrift „Kunstgewerbe für Elsaß-Lothringen“ III (1903), S. 178.
[4]) Zum Beispiel im Pariser Clunymuseum und in der Sammlung Dr. Pazaurek-Stuttgart.
[5]) Zum Beispiel im Musée Carnevalet in Paris.



Spielbrett, zugleich Positiv-Spinett, von Meidling in Augsburg 1587
(Wien, k. k. Hofmuseum)



der Waffen, die sonst gewöhnlich Musterbeispiele zweckgemäßer Konstruktion zu sein pflegen, recht sonderbare Verquickungen, wie Schießstreitäxte, Schießspieße, Pistolendolche oder Schießschwerter[1]), vorkommen, ist vielleicht weniger allgemein geläufig, da solche Erfindungen eben wegen ihrer herabgesetzten praktischen Eignung niemals eine rechte Verbreitung gewannen. Im Münchner Nationalmuseum befindet sich sogar ein dem Ende des 16. Jahrhunderts angehörender, deutscher Streitkolben[2]), in dessen Kopf eine Uhr Platz gefunden hat. Dergleichen gemahnt schon stark an jene „dekorativen" Streitäxte und Morgensterne unserer Zeit, die ebenso sinnreich zum Beispiel mit einem Thermometer ausgestattet sind. Man muß dabei unwillkürlich an jenes Jagdfernrohr denken, mit dem uns Lichtenberg scherzweise im Göttinger Taschenkalender von 1798 bekannt macht; durch einen Druck schoben sich die Gläser heraus, und das Fernrohr war als Jagdgewehr verwendbar, während wir doch im äußersten Falle das Fernrohr außen an der Jagdflinte angeschraubt kennen.

Weitaus die meisten Kombinationen finden wir in der Möbelschreinerei, namentlich seit ihrer Befruchtung durch die Engländer, zu Ende des 18. Jahrhunderts. Aber schon Jahrhunderte vorher hat diese Bewegung ganz harmlos

[1]) R. Forrer über kombinierte Waffen, „Zeitschrift für historische Waffenkunde" V, S. 97 ff.

[2]) Abbildung in E. Bassermann-Jordan: Geschichte der Räderuhr, Tafel 8.



Abb. 145 Abb. 146

Ofenschirm, zugleich Schreibtisch, Kombinationsmöbel. Weimar, Schloß, Dichterzimmer

(Geschlossen und geöffnet)

angefangen, indem man zum Beispiel spätgotische Klapptische konstruierte, oder auch alternierend auf beiden Seiten benutzbare Bänke mit Klapplehne, wie sie noch ab und zu in Museen, häufig auf damaligen niederländischen und deutschen Tafelbildern (Tafel XIV) angetroffen werden. An Betten (Museum von Ulm) oder Wiegen (Museum von Villingen) lassen sich Tischbretter oder Gestelle aufklappen, viereckige Tische werden durch Segmentklappen der Platte und des Fußtritts (Kunstgewerbemuseum in Karlsruhe) in runde verwandelt, Tischchen und Pulte werden an Lehnstühlen angebracht, z. B. am Sterbestuhl Voltaires im Musée Carnevalet in Paris. Andere Lehnstühle, wie der Philipps II. von Spanien, der uns im Entwurf in der Kgl. Bibliothek in Brüssel erhalten ist, lassen sich in Betten ausziehen und bilden, in der Biedermeierzeit mehrfach variiert, die Ahnen für unsere Reformsofas und Bettfauteuils. Bisweilen nehmen Möbel — sozusagen durch Zellenteilung — den doppelten Umfang an, wenn man sie seitlich herauszieht; der Auszugstisch („Table à transformation") kommt in sehr vielen verschiedenen Abarten vor, einer der reichsten aus der Empirezeit — im geschlossenen Zustande ein Rundtisch mit dickem Balusterfuß, der die Stützen birgt — steht im Museum von Rostock; bei kleineren Spieltischen geschieht die Verdoppelung durch Umklappen der Scharnierplatte und Aufstützen derselben auf ein herausgezogenes Fußgestell. Besonders lustig war das, auf der Dresdener Ausstellung von 1906 in der Volkskunstabteilung von Ostpreußen [1]) gezeigte, bemalte „einschläfrige" Bett, das man im Bedarfsfalle — und solche Fälle sollen ab und zu vorkommen — zu einem Doppelbett auseinanderschieben kann. — Ein Tisch, der sich zu einem Quartettnotenständer ummodeln läßt, steht im Goethehaus von Frankfurt a. M., aber die Idee stammt schon von Lalonde [2]); in ähnlicher Weise lassen sich aus dem Mittelpulte der Bibliothek des Stiftes St. Florian zwei Klapplehnstühle herausziehen. Solche Beispiele kann ein jeder aus seiner eigenen Erfahrung leicht vermehren [3]).

Soweit wäre an den Möbeln noch nicht viel auszusetzen, wenngleich zugegeben werden muß, daß die Standfestigkeit bei den Klapp- und Auszugsmöbeln mitunter manches zu wünschen übrig läßt, was namentlich in einem der genannten Fälle recht kritisch werden kann. Aber die Transformationssucht kann auch leicht übertrieben werden, was namentlich die Engländer zu lieben scheinen, deren Zeitschrift „The Cabinet Maker" zahllose Beispiele im Bilde vorzuführen nicht müde wird. Auch bei Theatermöbeln, soweit sie auf diesen Prinzipien aufgebaut sind, können recht bedenkliche Momente eintreten, wenn ein Schauspieler in der Hitze auf den ominösen Druckknopf schlägt; das wurde vor einigen Jahren zum Beispiel vom Stadttheater von Hagen berichtet, wo sich in einem solchen Augenblick plötzlich bei offener Bühne ein Barockschreibtisch in ein Empiremöbel zu verwandeln begann.

Wenn zwei verschiedene Möbeltypen ineinander übergehen, entsteht die bedenklichste Zweckkollision. Ein Tisch ist kein Stuhl, und ein Stuhl ist

---

[1]) Raum 159; Besitzer Herr Saunus-Rokaiten.

[2]) Vgl. Havard Dictionnaire IV, S. 614, wo auch viele andere Transformationsmöbel (z. B. IV, S. 459 und 1123) zu finden sind.

[3]) Zwei besonders interessante Klapp- bzw. Schiebemöbel der Empirezeit sind abgebildet in Mayer-Graul, „Geschichte der Möbelformen" XI, Tafel 8, und im Amsterdamer Auktionskatalog von Fred. Müller & Cie. vom 25. April 1911, Nr. 864.

kein Tisch. Dennoch gibt es Möbel, die beides gemeinsam sein wollen, wie der Tischstuhl (oder Stuhltisch) des Schlosses von Sigmaringen vom Jahre 1674, der auf ein älteres französisches Vorbild in der Sammlung Dr. Figdor in Wien (Abb. 144) zurückgeht und auch in der Folgezeit mehrfach nachempfunden wird[1]). Ein Piano und ein Schrankmöbel sind auch zwei recht verschiedene Gegenstände, und doch hat sie ein Pariser Industrieller für die Ausstellung von St. Louis miteinander verkoppelt, was aber, wie man in der Leipziger Musikinstrumentensammlung P. de Wit[2]) verfolgen kann, schon ein Schreiner um 1820 vorgeahnt hat.

Am auffälligsten wird die Kombination, wenn ein Tisch, der sich in der Horizontale entwickelt, z. B. mit einem Ofenschirm, der sich doch in der Vertikale zu entfalten hat, zusammengespannt wird. Auch dafür kann man mehrfache Beispiele finden, wie den Schreibtisch-Ofenschirm im Dichterzimmer des Weimarer Schlosses (Abb. 145 u. 146) oder ein ganz verwandtes Möbelstück des



Abb. 147. Zwillingsglas, 18. Jahrhundert
Mannheim, Altertumsmuseum

Schlosses Zwingenberg a. N., wo sogar noch eine Uhr aufgesetzt wurde, der es in der Ofenwärme recht behaglich gehen soll. Die meisten Kombinationsmöbel sind aber nur aneinander gewachsene Einzelmöbel, wie etwa das Bett mit den beiden angekoppelten Schränkchen im Schlafzimmer von Wörlitz oder das Kanapee mit zwei Schränkchenanbauten im Schlosse Oranienbaum, auch bei Dessau. Dieselbe Erscheinung von Schränken, die mit Sitzmöbeln verwachsen auf die Welt kamen, wiederholt sich in unserer modernsten Kunstschreinerei, selbst bei Arbeiten von so tüchtigen Kunstgewerblern wie H. Obrist[3]) oder O. Prutscher.[4]) — Wozu eine solche Einschränkung der persönlichen Freiheit, die auch den Möbelindividualitäten zu gönnen ist?

---

[1]) Abbildung in der Wiener Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk" 1907, S. 158. — Weiterbildungen in den Zeitschriften „The Cabinet Maker", Januar 1904, S. 210, und „The Connoisseur" Mai 1905, S. 37.

[2]) Abbildung in der „Antiquitätenzeitung" vom 16. Dezember 1908, S. 461.

[3]) Abbildung zum Beispiel im „Formenschatz" (München) 1901, Nr. 119; ähnlich im „The Cabinet Maker", Juli 1904, S. 21.

[4]) Abbildung zum Beispiel im „Interieur" (Wien) IV, S. 23.

Aber die siamesischen Zwillinge und Drillinge sind auch auf anderen kunstgewerblichen Gebieten seit Jahrhunderten keine Seltenheit. Am bekanntesten sind die silbernen Braut- oder Jungfernbecher der deutschen Spätrenaissance, bei denen es nicht leicht gewesen sein mag, den großen, den Glockenrock der umgestürzten weiblichen Gestalt einnehmenden Becher zu leeren, ohne den, auch schon gefüllten, beweglichen kleinen Becher, den die Figur mit beiden Händen hält, eines Teiles seines Inhaltes zu berauben. Auch aus den häufigen „Dreibrüderkrügeln“, denen wir in Ton und Fayence im 17. und 18. Jahrhundert begegnen, kann man nicht gut von einem Trinken, sondern höchstens von einem Schlürfen sprechen; bei solchen „vielliebchen“artigen Spielereien ist von einer Zweckform kaum mehr die Rede, ebenso bei Zwillingsgläsern, wie dem des Altertumsmuseums von Mannheim (Abb. 147), von dem sich die zwei- bis vierfachen Etagenpokale, bei denen der Deckel des größeren unteren Glaspokales zugleich in den kleineren oberen Pokal übergeht, doch vorteilhaft unterscheiden. Eine Drillingstabakpfeife[1]) bietet ebenfalls kaum mehr Vorteile als ein Kännchen mit zwei Ausgüssen, wie solche schon in der gotischen Zeit bekannt sind[2]). Vielfach beliebt waren auch die zusammengewachsenen Kuriositäten der Buchbinder, wie das auf fünffache Weise zu öffnende Vexierbuch von 1582 (nebst Tricktrackspiel, Kartenspiel, Notiz- und Liederbüchlein) im Wiener Hofmuseum oder der von allen Seiten als selbständiges Büchlein aufzuschlagende Kombinationsband des Stadtmuseums in Lindau[3]) und ähnliches. — Wieviel fehlt da noch zur Verwirklichung des absurden „doppelten Kinderlöffels für Zwillinge“?[4])

So viel steht jedenfalls fest, daß es nicht leicht ist, zwei Fliegen mit einem Schlage zu treffen; gewöhnlich fliegen beide davon. Besser ist jedenfalls, man verwandelt das Nebeneinander in ein Nacheinander, wie es die Katholiken und Protestanten in jenem schwäbischen Städtchen machen, dessen Kirche beiden Konfessionen gemeinsam dienen muß. Halten die einen Gottesdienst, erscheint auf dem Altar das Bild von Christi Himmelfahrt, während bei der Messe der anderen auf demselben Altar ein Madonnenbild sichtbar wird. Und beide Teile sind damit zufrieden; aber wenn sie zwei ganz getrennte Kirchen hätten, wäre es beiden lieber.

Funktionelle Lügen

Theodor Volbehr war es, der dies sehr bezeichnende Wort geprägt und in die Kunstliteratur eingeführt hat. Wenn ein konstruktives Glied nicht so gestaltet ist, daß man ihm diese Funktion zutraut, oder aber plötzlich von seiner Stelle gerückt wird, ohne daß eine Änderung im Gefüge eintritt, so daß seine vollständige Überflüssigkeit offenkundig wird, dann haben wir es beidemal mit einer Vorspiegelung falscher Tatsachen zu tun, die unseren Tadel herausfordert. Nicht nur jeder Gegenstand, sondern auch jeder Teil an ihm soll den Zweck, den er zu erfüllen hat, auch glaubwürdig zum Ausdruck bringen, sich dann aber auch nicht einfach als unwesentlich zur Seite schieben lassen können.

---

[1]) Auktionskatalog F. Greb-München, (1908) Nr. 1233; Abbildung auf Tafel XXII.

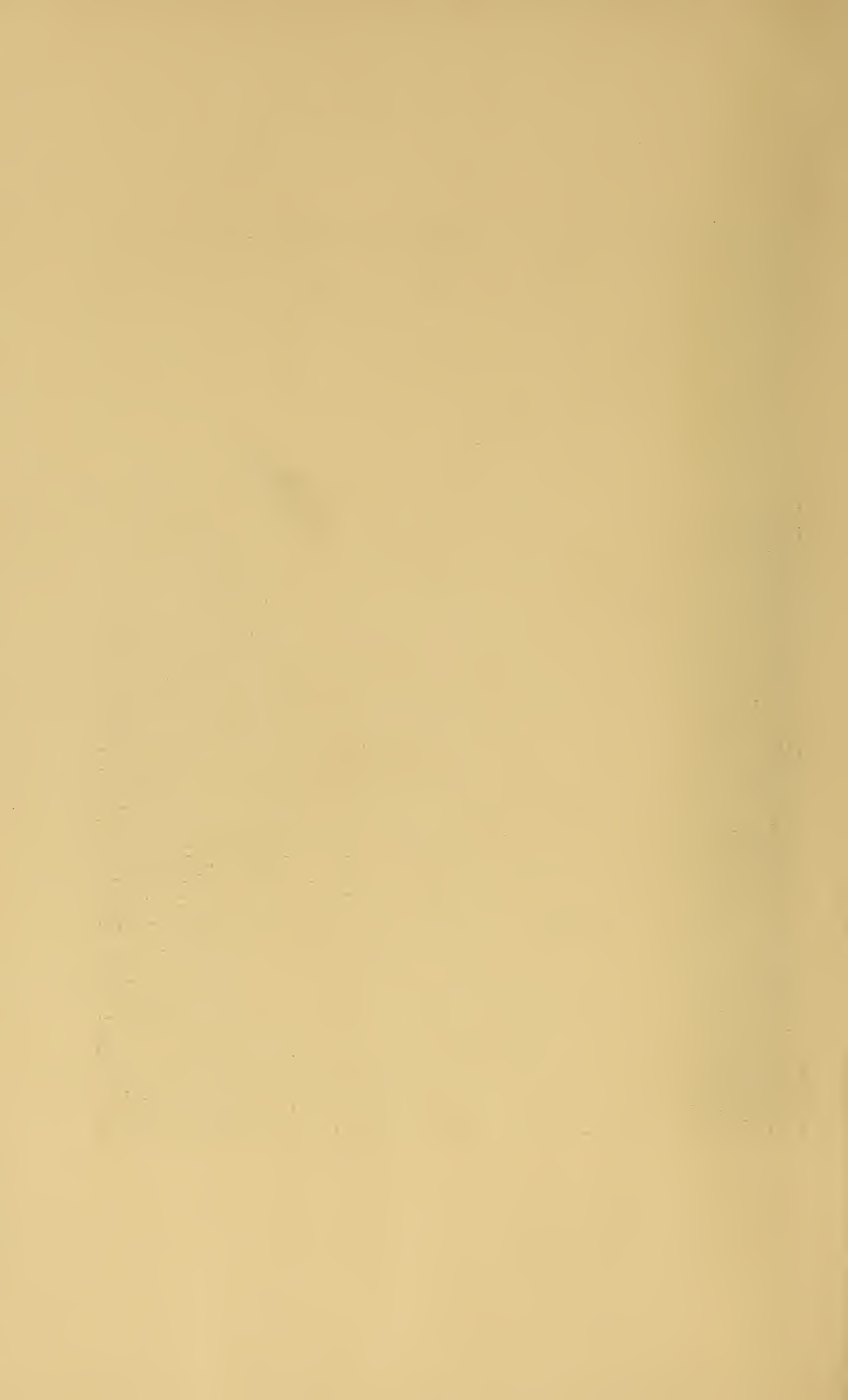
[2]) Havard-Dictionnaire de l'ameublement I, 26.

[3]) Ähnliche Zwillingsbändchen abgebildet im „Archiv für Buchbinderei“ 1904, S. 191.

[4]) Lichtenberg im Göttinger Taschenkalender von 1798.



Mariä Verkündigung von Teige (Museum von Nördlingen)
(darauf rechts rückwärts eine Bank mit Klapplehne)



Daran wird auch nichts durch die Tatsache geändert, daß die funktionellen Lügen ein recht ehrwürdiges Alter haben und daraus mitunter auch das Recht auf weitere Duldung ableiten. Manche Architekturstützen sind so gebildet, daß man es nicht begreift, wie sie ein schweres Gebälke oder eine Bogenspannung tragen können. Man erinnere sich nur der merkwürdig gekrümmten Säulen von „besonderer Invention" des Andrea Pozzo oder gar der knotenartig in der Mitte verschlungenen Säulen (Abb. 148), die im romanischen und Übergangsstiel nicht nur in Deutschland, besonders im Fränkischen, sondern auch in Österreich — z. B. im Kapitelsaale von Osseg — und in Italien, wie in der Kirche von Gropina[1]) vorkommen. Und doch gibt es in der Natur abnorme Bildungen (Abb. 149), die für solche Merkwürdigkeiten als Vorbilder gedient haben können. Aber wenn ausnahmsweise ein Kalb mit fünf Füßen oder ein Reh mit zwei Köpfen auf die Welt kommt, so folgt doch daraus noch nicht, daß wir nun alle Kälber fünffüßig und alle Rehe zweiköpfig bilden sollten, mögen sich auch Künstler, wie Albrecht Dürer für dergleichen Mißbildungen, wie ein „monströses Schwein" (B. 95) interessiert haben. — In analoger Weise fürchten wir uns, eine jener alten Berliner Porzellantassen (Abb. 150) in die Hand zu nehmen, bei denen der Henkel aus einem um die Tasse gelegten Band gebildet zu sein scheint; aber auch da könnte man zur Not an eine Versteifung des Stoffbandes durch Stärke oder Drahteinlage denken. Aber was sollen wir zu den zahlreichen Totengerippen[2]) der Barock- und Rokokozeit sagen, die entweder mit wuchtigen Panzern und Helmen behangen sind oder anscheinend schwere Grabgewölbe zu stützen haben. Auch die Architektur eines Grabdenkmales



Abb. 148
Verknotete Säule aus dem früheren Kiliansdom Würzburg



Abb. 149
Verknoteter Baum aus Brunshaupten an der Ostsee
Aufnahme von Frau Prof. O. Frankl-Prag

[1]) Abbildung in der Zeitschrift „Arte Italiana" XII (1903), S. 58.

[2]) Zum Beispiel in der Kirche von Chateauneuf sur Loire, im Dom von Mainz oder auf den Friedhöfen von Luzern und Hirschberg i. Schl.

will wirklich getragen sein und diese lebensvolle statische Funktion nicht kraftlosen Skeletten übertragen sehen.

Noch häufiger sind aber Stützen von genügender Verläßlichkeit vorhanden, dienen aber nicht als Stützen. Die zahllosen Architekturschränke der deutschen Renaissance- und Barockzeit bieten genug Beispiele. Solange so ein imposantes Möbelstück, das eine oft überreiche zweigeschossige Palastfassade darstellt, geschlossen ist, bleibt alles in Ordnung. Ein Schrank hat aber wohl nicht den Zweck, in alle Ewigkeiten niemals geöffnet zu werden. Schließt man aber eine der vier Türen auf (Abb. 151), kommen all die Säulen und Halbsäulen, Pilaster und Konsolen aus ihrer Lage, und das mächtige Kranzgesims, das sie zu tragen schienen, müßte nach allem Gesetz der Statik und Dynamik einstürzen; aber es rührt sich gar nicht, weil es in den Seitenwänden und in der Rückwand die eigentlichen Stützen hat. Die ganze Palastfassade ist also nur eine funktionelle Lüge. — Dasselbe Bild wiederholt sich bei anderen kunstgewerblichen Objekten, z. B. bei Deckelgefäßen, die beim Abheben des Deckels einen nicht zu diesem gehörigen Teil mitgehen lassen, oder bei manchen Damenkleidern, die vorne zugeknöpft zu sein scheinen, während sie eigentlich rückwärts verdeckt geschnürt oder gehäkelt sind. Ein nettes Beispiel verwahrt das Museum von Schwäbisch-Gmünd, nämlich einen „Haarpfeil" aus der Mitte des 19. Jahrhunderts; eigentlich ist es gar kein Pfeil, sondern eine Kette, die auf der einen Seite eine Pfeilspitze, auf der anderen die Befiederung des Pfeiles trägt. Warum wählt man solche Motive, wenn man eine konsequente Durchbildung schuldig bleibt.

Funktionelle Lügen sind auch alle Blendarchitekturen, namentlich Giebel und Mauern, die das Vorhandensein bewohnbarer Räume hinter ihnen vermuten lassen, während dies tatsächlich nicht der Fall ist. In großem Maßstabe und mit bedeutendem Kunstaufgebot sehen wir derlei als Abschluß des Marktes in Lübeck, im kleinen in Passau, wo der Oberstock der Häuser als Blender typisch ist, und aus neuerer Zeit zum Beispiel im bayerischen Rosenheim [1]). Am heitersten wirken die Potemkinschen Blendfassaden in der Hauptstadt von Österreichisch-Schlesien, Troppau, das 1820 den Monarchenkongreß zu empfangen hatte; man schämte sich der meist einfachen ebenerdigen und einstöckigen Häuschen und errichtete, wie man heute dort noch vielfach sehen kann, Blendmauern, die höhere Stockwerke vortäuschen sollten. Ob die damaligen Gäste den Schwindel nicht durchschauten und höchst belustigend fanden?

Eine besonders große Menge funktioneller Lügen wurde seit jeher durch übertriebene Symmetrierücksichten [2]) verschuldet. Man glaubte der Ebenmäßigkeit, also auch der Schönheit, zuliebe im großen wie im kleinen die bilaterale Symmetrie befolgen zu müssen; die rechte Seite mußte das genaue Spiegelbild der linken sein, und wenn rechts von der Mittelachse etwas konstruktiv erforderlich war, was man links nicht nötig hatte, so wurde entweder der „Schönheitsfehler" rechts irgendwie maskiert, oder er wurde durch eine Scheinkonstruktion auf der linken Seite paralysiert. Die häufigsten Beispiele finden wir unter den Schloßbeschlägen seit der Renaissancezeit. Bei dem abgebildeten, schön

[1]) Vgl. „Süddeutsche Bauzeitung" (München) vom 20. Februar 1904.

[2]) Vgl. „Symmetrie und Gleichgewicht", Ausstellung in Stuttgart 1907, Katalog S. 68 ff.

gravierten Schlosse aus dem Dresdener Kunstgewerbemuseum (Abb. 152) wäre die ganze linke Seite überflüssig; das Schlüsselloch ist nur fingiert, da kein Schloßteil dahinterliegt, die Türklinke läßt sich nicht drücken. Bis in die allerneueste Zeit begegnen wir solchen falschen Tür- und Möbelbeschlägen; selbst einige unserer besten modernen Kunstgewerbler haben es noch nicht gewagt, sich von dem überkommenen Symmetriefanatismus freizumachen. — Auch größere Gegenstände sind aus Symmetriegründen verkörperte funktionelle Lügen geworden; es sei hier nur an die Empiretür (Abb. 153) im Stuttgarter Residenzschlosse erinnert, die genau wie ein Schrank ausschaut, weil auf der anderen Seite wirklich ein Schrank von genau gleicher Art steht.

Selbstverständlich ist nicht jede Verblendung schon eine funktionelle Lüge. Wenn statt einer durchsichtigen eine durchscheinende Verglasung eine weniger erquickliche Hofaussicht den Blicken entzieht, wenn wilder Wein oder Efeu eine langweilige Backsteinmauer wenigstens einen Teil des Jahres verdeckt oder wenn eine nicht benützte Tür hinter einem großen Spiegel verschwindet, dann handelt es sich nicht um Täuschungen. Das Recht, von weniger erfreulichen Anblicken durch Dazwischenschieben von Gegenständen abzulenken, kann niemand versagt werden.



Abb. 150.
Alt-Berliner Porzellantasse mit bandartigem Henkel
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

Manche funktionelle Lügen sind nichts als atavistische Rudimente aus einer Zeit, in welcher solche Bildungen noch irgendeinen Zweck zu erfüllen hatten. Die vergoldeten Kammerherrenschlüssel sind keine wirklichen Schlüssel, sondern nur Symbole mittelalterlicher Funktionen. Im Kostüm kann man derartige Reminiszenzen noch wiederholt antreffen, wie etwa die lediglich von biederen Haustöchtern oder koketten Zöfchen benützten dekorativen „Zierschürzen“, die die Kleider nicht mehr decken und schützen, ferner die Knöpfe in der Taille unserer Schoßröcke, obwohl die Schöße heute längst nicht mehr aufgeknöpft werden, oder an unseren Ärmeln, obwohl das Zivil keine Aufschläge mehr trägt, sondern diese Knöpfe, namentlich beim Anziehen von Überröcken, direkt als störende Zutaten empfindet, die längst schon hätten abgeschafft werden sollen. Wenn solche fossile Überreste wenigstens konstruktiv nicht stören, wie die drei Nähte an unseren Handschuhen, die an die Schlitze des 16. Jahrhunderts erinnern sollen, dann mag man sie immerhin als Erinnerung dulden, solange nichts Besseres an ihre Stelle gesetzt wird.

Es gibt auch Lügen, die sich mit der Zeit von selbst in Wahrheiten verwandeln: Auf dem Père-Lachaise-Friedhof in Paris steht seit einer ganzen Reihe von Jahren das Grabmal der Sarah Bernard, wie mit klaren Buchstaben darauf zu lesen ist. Die vielgenannte Bühnenkünstlerin fühlt sich noch ganz

wohl und munter; nur einmal im Jahre, zu Allerseelen, pilgert sie zu der Stätte, die einst ihre — Gebeine aufzunehmen bestimmt ist, und legt unter Tränen eine Kranzspende auf die Gruft nieder. Diese verbürgte Geschichte sieht der genannten Dame wirklich ähnlich; andere werden dies vielleicht nicht „mit einem heiteren, einem nassen Auge", sondern mit zwei heiteren Augen verfolgen. Für die ästhetische Beurteilung bleibt ein Grabmal von dem Augenblicke der Fertigstellung das, was es ist; ob jemand unter dem Denkmal begraben ist oder nicht [1]), ist ebenso nebensächlich wie die Frage, ob ein Speiseservice bereits in Benutzung stand, sofern nur an der guten Benutzbarkeit nicht der geringste Zweifel obwaltet. Solche lustig-traurige Lügen, wie die Begräbnisstätte einer Lebenden, gehören auf ein ganz anderes Blatt und gehen uns hier ebensowenig an wie die überlieferte Sage von dem Genueser Gastmahl zu Ehren Karls V., das Andrea Doria auf seinem Schiffe mit Pomp und Glanz veranstaltete; nach dem üppigen Mahle ließ der Doge mit großer theatralischer Geste alles Gold- und Silbergeschirr in die See werfen; aber vorher waren um das Schiff überall Netze gespannt worden, aus denen man das kostbare Metallgeräte mit leichter Mühe wieder nach Hause tragen konnte.

Geänderte Zweckbestimmung

Vor einigen Jahren tauchte im schweizerischen Antiquitätenhandel ein mit der schönsten Patina bedeckter, sehr interessanter „Normannenhelm" auf, um dessen Erwerbung mehrere reiche Sammler miteinander heftig stritten, bis ihn ein bekannter Museumsfachmann als eine — Kuhglocke agnoszierte. Obwohl nun zweifellos ein Helm einen anderen Zweck hat als eine Kuhglocke, scheidet dieser Fall doch für unsere Betrachtungen ganz aus, da die Kuhglocke in Wirklichkeit niemals ein Helm gewesen ist. Aber es gibt wirkliche Waffen, allerdings nur solche des Ruhestandes, die im Laufe der Zeit eine Art Zivilversorgung gefunden haben. Mit besonderer Vorliebe wurden ausrangierte Gewehre und Bajonette von anno Tobak, ebenso wie ehemalige Nachtwächterspieße, zu Garderobenständern oder Baldachinstangen degradiert, ob sie sich nun für ihre neuen Zwecke eignen mochten oder nicht. Wenn die Spitzen die Hüte durchbohrten oder sonst ungeschickt waren, konnte man sie ja leicht umbiegen oder einrollen, wie etwa bei der Beleuchtungsapplique (Abb. 154), auf der sich die drei Bajonette obendrein noch Quasten aus Projektilen und „elektrische Kerzen" gefallen lassen mußten. Du lieber Himmel, was soll man mit ausrangierten Waffen machen! Nicht nur die Hauptstadt Montenegros verwendet feindliche Gewehrläufe zur Herstellung eines Zaunes um die Kapelle des Exerzierplatzes; auch anderwärts sind die Zeughäuser und Ruhmeshallen so überfüllt, daß man Trophäen, z. B. Kanonenrohre, in mehreren Etagen außen an die Siegessäulen befestigt, statt das Metall zum Gusse wirklicher Kunstwerke zu verwenden.

[1]) Wie zum Beispiel Christoph von Redern nicht unter dem großartigen Familienepitaphium der Stadtkirche von Friedland in Böhmen bestattet ist, da er, nach der Schlacht auf dem Weißen Berge (1620) vertrieben, irgendwo in der Fremde starb; aber sein Standbild als lebensgroße Bronze hat sich uns auf dem Epitaph erhalten.



Abb. 151. Deutscher Architekturschrank des 17. Jahrhunderts, geöffnet
Stuttgart, Landesgewerbemuseum



Abb. 152
Symmetrieschloß mit falschem Schlüsselloch
und Drücker
Dresden, Kunstgewerbemuseum

Gar manches Objekt läßt sich nicht träumen, welcher Bestimmung es dereinst noch zugeführt werden wird. Daß jemand eine Baßgeige als sein Schlafgemach [1]) benutzt, ist nur ein Scherz; aber in Särgen täglich zu schlafen, ist für einige strenge Nonnenorden, wie im Kloster vom hl. Gesicht in Montreal, nichts Ungewöhnliches. — Ausgemusterte Eisenbahnwagen haben schon die seltsamsten Schicksale erfahren; in Abbeile, im Kreise Burgdorf, avancierte so ein Vehikel letzter Güte vor nicht langer Zeit sogar zu einer Art Armenhaus. Daß sich frühere Kirchen in Museen verwandeln, wie in Nürnberg oder Basel, ist jedenfalls weniger störend, als wenn die Metamorphose eine Fabrik, ein Warenlager oder gar — wie bei der Prager Agneskirche — ein Lumpenmagazin aus ihnen gemacht hat. Die Beleuchtungsverhältnisse alter gotischer Gotteshäuser sind allerdings andere, als man sie von Museen zu erwarten berechtigt ist; bei ehemaligen Kirchen aus späteren Zeiten fällt aber dieser Nachteil, wie man sich im Museum von Bergamo überzeugen kann, weg. Das alte Kapuzinerkloster von Überlingen soll im ersten Stockwerk zu einem Theater umgebaut werden, während unten die bisherigen Stallungen zu bleiben hätten; für die Benutzung der Kirche zu Theaterzwecken gibt es genug Präzedenzfälle, selbst wirkliche Tingeltangelkräfte sind — zum Beispiel beim Pastor Goodchild in der 42. Straße von Neuyork — während des Gottesdienstes bereits aufgetreten, aber die Kombination von Theater und Stall dürfte vielleicht zu Kollisionen führen, wenn das Kuhgebrüll eine zarte Liebesszene akkompagniert oder der Geist des Hamlet sich in der Versenkung zu den Schweinen versammelt. — Die Büste des Romandichters Prosper Mérimée vor dem Sekretariat der Pariser Akademie diente lange Zeit als Reibfläche für Zündhölzer, da das Rauchen den Unsterblichen erst vor der Türe gestattet war; die Spuren dieser geänderten Zweckbestimmung waren bei der Reinigung nicht leicht wieder zu beseitigen. — Schiller hat seinen

[1]) Münchner „Jugend“ 1899, Nr. 7.

„Handschuh“ auch sicherlich nicht dazu geschrieben, damit ihn irgendeine Küchenfee mechanisch herleiere, um am Schlusse zu erfahren, wann — die kochenden Eier gerade pflaumenweich sind. Unzählige Beispiele ließen sich noch für geänderte Zweckbestimmungen aus dem Alltagsleben heranziehen; wir brauchen nur an unsere Schuljungen zu denken, die im Winter ihre Schulranzen als Schlitten benutzen, oder an manche Auswüchse der Frauentracht, vom „Cul de Paris“ angefangen bis zu den Schinkenärmeln und Riesenhüten, die eigentlich nicht für den Grenzschmuggel erfunden wurden und doch dazu herangezogen worden sind. — Auch in Kunst und Kunstgewerbe sind zahllose Fälle geänderter Zweckbestimmung bekannt. Schon im alten Ägypten wurde z. B. beim Proteustempel von Memphis das Baumaterial der fünften Dynastie von der elften Dynastie neu verwendet, wie man sehr viele antike Säulen in frühmittelalterliche Bauten — z. B. in der Pfalzkapelle in Aachen — neu einfügte, oft selbst dann, wenn sie der neuen Zweckbestimmung nicht immer genau entsprachen. Eines der kostbaren altorientalischen Hedwigsgläser stand lange bei einem Hildesheimer Buchbinder als Kleistertopf. In einem übermütigen Kreise wurde dereinst eine Bowle in einem Porzellangefäß gebraut, das seiner ersten Besitzerin, der Marquise Pompadour, zu anderen Zwecken gedient hatte und dementsprechend anders konstruiert war. Derartige „Scherze“ kommen wohl heutzutage nicht mehr häufig vor; aber jetzt tragen unsere Damen ihre goldenen Taschenuhren wie Verdienstmedaillen mit einer Schleife an die Brust geheftet. Wenn die modernen Kleider keine Taschen gestatten, kann man allerdings die „Taschenuhren“ auch nicht in solche versenken. Aber muß man sie gerade so tragen, daß die Besitzerin die Zeit abzulesen gar nicht imstande ist? In der deutschen Spätrenais-



Abb. 153. Empiretür, als Kasten gebildet
Stuttgart, Residenzschloß

sance trugen die Damen die kostbaren Ührchen vielfach als Anhänger um den Hals, so daß sie wenigstens die Kette leicht lockern konnten, um die Zeit selbst absehen zu können.

Oft wird allerdings ein Gegenstand mit einer ausgesprochenen Nebenabsicht so gebildet, daß er seinem eigentlichen Zwecke schon von Haus aus nicht zu entsprechen scheint. Ein Tintenzeug, das nicht genug Tinte faßt, lehnen wir ab, weil uns das allzuhäufige Eintauchen zu lästig ist; Kindern wird man vielleicht gerade derartige Behältnisse, die sie ja doch zu leicht umwerfen, lieber geben. — Trinkgefäße sollen doch gewiß appetitlich sein; dessenungeachtet trifft man viele Ton- und Fayencekrüge aus alter Zeit, die auf dem Boden naturgetreue Frösche, Kröten oder Mäuse haben [1]). Mit solchen Mitteln dachte man nämlich der überhandnehmenden Unmäßigkeit im Trinken steuern zu können; aber gerade die ärgsten Säufer ließen sich durch solche „Scherze“ den Trunk nicht verekeln, weshalb man sie wieder aufgab.

Mancher Beleuchtungskörper wird getadelt, weil er nicht hell genug brennt, mancher Stuhl, weil er unbequem ist. Will man wirklich nicht ab und zu statt der strahlenden Helligkeit lieber eine verschleierte Dämmerstimmung, wobei man ja nicht immer gleich an die schlimmsten Dinge zu denken braucht? — Was die Sitzgelegenheiten anlangt, verlangt man zwar für sich selbst oder auch für gute Freunde die größtmöglichste Behaglichkeit. Bei besonders lieben Besuchen wünschte man sich wohl gar jenen Vexierstuhl der römischen Villa Borghese, der nach dem Reisebericht von J. G. Keyßler (1730) jeden, der darin Platz nahm, festhielt und am Aufstehen hinderte. Aber ungebetene Besucher, die uns oft stundenlang anöden, darf man doch nicht in daunenweiche Klubfauteuils niedersetzen heißen; und auf eiserne Nägel, auf denen die büßenden indischen Fakire mit besonderer Vorliebe kauern, kann man sie leider auch nicht Platz nehmen lassen. Der gewiß sehr lebenskluge, echt amerikanische Expräsident Roosevelt zeigt einen radikalen Ausweg; er hat in seiner Redaktionsstube überhaupt nur einen einzigen, allerdings sehr behaglichen Stuhl, und in diesem sitzt er selbst; kommt jemand, den er ausnahmsweise länger zu halten wünscht, dann bietet er ihm diesen seinen eigenen Stuhl an. Nicht weniger egoistisch sind manche Inhaber der großen Pariser Modesalons,

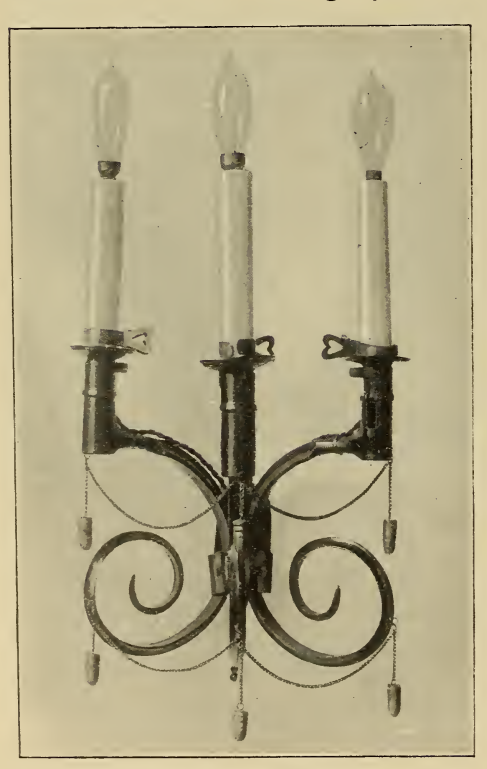


Abb. 154. Wandapplique aus drei Bajonetten
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

[1]) Vgl. die Zeitschrift „The Connoisseur“ IX (1904), S. 94 und 96.

die in ihren Warteräumen für ihre Mannequins nur lehnenlose Stühle zur Verfügung stellen, damit die Kleider am Rücken nicht abgenutzt würden.



Abb. 155. Andreas-Münz-Becher
Zittau, Ausstellung 1902

Mitunter ist der Mensch allerdings ganz unschuldig, wenn sich ohne sein Zutun einem Objekt eine Benutzungsmöglichkeit eröffnet, an die er nicht im entferntesten gedacht hat. In der Berliner Porzellansammlung von Dallwitz kann man einen Glockenzug sehen, der schon in alter Zeit aus überschüssigen Porzellanmessergriffen aufgefädelt wurde. — Die Silbermünzen, die die reichen Bauern so gern als Knöpfe auf ihren Röcken trugen, waren nicht von Haus aus mit einer Öse versehen, aber schon aus dem römischen Altertum kennen wir durchlochte Silbermünzen, die zu einem Schmuckbehang Verwendung gefunden haben. Und die alten Silberschmiede haben Münzen, auch ohne weitere Änderung gerne für Humpen (Abb. 155) und Kannen verwendet, nicht etwa nur deshalb, um Treibarbeit zu sparen, sondern um besondere Beziehungen auszudrücken. — Solchen realen Beispielen stehen andere gegenüber, die wir in Witzblättern finden; aber wer bürgt uns dafür, daß zum Beispiel ein Klosettrohr als Büstenpostament [1]) nicht doch schon dagewesen ist oder heute neu erstehen könnte? — Wiederholt hat man auch schon beobachtet, daß sich die Vögel die sonderbarsten Orte für ihre Nistgelegenheiten ausgewählt haben, wie einen weniger benutzten Eisenbahnwagen oder auch die Hosentasche einer — Vogelscheuche. Auch im Rachen des Portallöwen beim Stuttgarter Residenzschlosse hatte ein furchtloses Spatzenpärchen sein Domizil aufgeschlagen. Man scheint aber auch künstlich die Courage unserer Vogelwelt steigern zu wollen, da eine norddeutsche Terrakottafabrik in Seegerhall neuerdings auf den „geschmackvollen“ Einfall gekommen ist, Nistkästen in Gestalt von Ungeheuerköpfen und Fratzen aller Art aus gebranntem Ton herzustellen. Ob die Vögel dadurch eine besonders hohe Meinung von den ästhetischen Fähigkeiten der Menschheit erhalten werden? Wenn einige von ihnen eine ähnliche Lust zum Sinnieren haben sollten, wie etwa der Kater Hiddigeigei, dann mögen sie sich so schon darüber wundern, wie es kommen mag, daß das Kaudinische Joch und ein Triumphbogen so

---

[1]) „Simplizissimus“ vom 16. März 1908, S. 849.

ganz verschiedene Bedeutungen haben, obwohl sie eigentlich konstruktiv merkwürdig miteinander verwandt sind.

Bei einzelnen Objekten wird die eigentliche Bestimmung durch eine vorgebundene Maske verhüllt. Eine kleine Geldkasse, die durch einen harmlosen Holzumbau wie ein uninteressanter Schrank oder Spiegeltisch aussieht, ist vielleicht im Hinblick auf die abgelenkte Einbruchsgefahr nicht zu verwerfen; wir finden etwas Ähnliches, nämlich eine in einer „Schubladenkommode" versteckte eiserne Geldtruhe schon im Weimarer Goethehaus. Weniger notwendig dürfte die Maskierung einer Bibliothektüre durch einen scheinbaren verglasten Bücherschrank sein, wie wir dies zum Beispiel im Schlosse Chantilly, aber auch an anderen Stellen sehen können. Hierher gehören auch die namentlich im 18. Jahrhundert beliebten Tapetentüren, die ein unauffälliges Erscheinen und Verschwinden von Personen zu begünstigen hatten. Für den nicht Eingeweihten sind solche Türen eben wie gar nicht vorhanden. — Daß es Leute gibt, die den durchschnittlichen Gebetbüchern nicht den höchsten literarischen Wert zuerkennen, ist bekannt. Die Madame Toselli-Montignoso hat sich — Goethes Faust in einen Gebetbucheinband mit großem Goldkreuze binden lassen, um sich über manche Andachtsstunde, die die Etikette von ihr verlangte, hinwegzuhelfen. Auch hierfür lassen sich ältere Muster nachweisen, von denen unter anderem Lichtenberg[1]) spricht, nur mit dem Unterschiede, daß das, was dort im schwarzen Korduan als Gebetbuch erscheint, mit dem Faust nicht auf dieselbe Stufe gestellt werden dürfte.

Die galante Zeit des 18. Jahrhunderts war besonders erfinderisch in oft kunstgewerblich sehr reich ausgestalteten Gegenständen, die für das Publikum einen anderen Zweck zu haben schienen als für den Besitzer. So besitzt zum Beispiel das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe eines jener feinen Porzellan„fernrohre", die innen einen schräggestellten Spiegel haben, durch den man, während man in die Ferne zu schauen scheint, weibliche Sehenswürdigkeiten aus nächster Nähe genießen kann. Bekannt ist auch das „Tabouret indiscret", eine Fußbank mit verdecktem Spiegel[2]), der nach der anderen Richtung, nämlich für die Froschperspektive vorzügliche Dienste leistet. Aber solche Gegenstände, zu denen neuerdings auch der ebenfalls französische „trinkende Spazierstock" kommt, in dessen hohles Innere lästige Liköre verschwinden können[3]), gehören bereits zum großen Teile zu den Konstruktionsattrappen.

Konstruktionsattrappen und Künstlerscherze

Nicht nur Materialattrappen, auch Konstruktionsattrappen sind nichts anderes als kunstgewerbliche Witze oder Aufsitzer; nur fällt hier die rohstoffliche Materialtäuschung weg. Deswegen legt man auf eine illusionsfördernde Größenübereinstimmung weniger Wert, während man sich offenkundig noch mehr Mühe gibt, „geistreich" sein zu wollen und an Stelle der Zweckformen weither-

[1]) Im Göttinger Taschenkalender von 1798 (S. 165)

[2]) R. Graul: „Das 18. Jahrhundert", S. 109, und Meyer-Graul: „Geschichte der Möbelformen" XI, 1.

[3]) Der Spazierstock scheint besonders dazu ausersehen zu sein, anderen Zwecken zu dienen, und zahlreiche Patente bestehen darin, im Innern des Stockes eine Wärmevorrichtung, eine Kleiderbürste, einen Spucknapf und dergleichen zu verbergen, oder aber den Stock in einen Schiebkarren zu verwandeln.

geholte Phantasiegestaltungen wählt, die mit der Zweckbestimmung meist nicht den geringsten Zusammenhang besitzen. Darin soll vornehmlich der Scherz liegen. Man fragt sich keineswegs, wie ein zweckmäßiger Leuchter oder Zahnstocherbehälter beschaffen sein soll, sondern etwa folgendermaßen: Wie verwandle ich einen Hund oder ein Schwein aus dem oder jenem Stoff in ein Bierkrügel, in eine Aschenschale, in ein Tintenzeug, in einen Federwischer, in einen Tischständer, in ein Blumengefäß usw.?

Bürstet man sich mit einem Dackel den Bart oder das Kleid? Eigentlich nicht, und doch gibt es neuerdings kleine und große Bürsten in Gestalt von Dachshunden. Materialattrappen sind dies natürlich nicht, denn die Borsten sind denen jeder anderen Bürste vollkommen gleich, nur die Stoffumkleidung gefällt sich darin, hundemäßig auszusehen. Ebensowenig Verwandtschaft wäre zwischen Hunden und Ofengarnituren feststellbar, und doch gibt es nicht nur zahllose, sogar flächenhafte Biedermeierblechhunde, sondern neuerdings auch körperhaft stilisierte Hunde als Kohlenbehälter, wie zum Beispiel die Bulldogge von Max Läuger[1]). Besonders gern nehmen Kindersparbüchsen alle möglichen und unmöglichen zoologischen Verkleidungen an; das breite Maul eines Frosches mag sich als Einwurfschlitz immerhin einigermaßen eignen; aber anderen Tieren wird einfach die Hirnschale kreuz und quer gespalten, um den Schlitz anzubringen. Das Schwein wird schon wegen seiner glückverheißenden Bedeutung mit besonderer Vorliebe in allen Materialien, selbst zu den fernstgelegenen Gebrauchsgegenständen herangezogen, aber unter den Tausenden von „Schweinereien", vom Steingut-Zahnstocherbehälter bis zum Silberkettchen-Portemonnaie, gibt es nur sehr wenige Glücksschweine, die uns nur einigermaßen befriedigen könnten. Auch Pferdeköpfe sind sehr beliebt, aber wie ungeschickt bearbeitet! Gibt es doch Tintenzeuge in dieser Form, bei denen der Maulschlitz bis zu einem Mähnenscharnier durchgeht, so daß man, wenn man die obere Hälfte zurückgeklappt hat — ein schöner Anblick! — zum Tintenbehältnis gelangt, welches sonst verborgen bleibt, damit jene, die den Pferdekopf nur als Metallplastik betrachten wollten und in die Hand nahmen, eine unangenehme, schwarze Überraschung erleben.

Eine große Rolle spielt der Mensch, sowohl die Verkleinerung der ganzen Gestalt als auch einzelne Gliedmaßen, namentlich der Kopf. Was ist nur alles schon in Preßglas als Likörflasche gemacht worden! Nicht nur obskure Damen oder Neger, sondern auch Berühmtheiten, wie Victor Hugo — wie man in dem ihm geweihten Museum feststellen kann —, sind diesem Geschicke bereits zum Opfer gefallen. Auch Nachtlichter in Büstenform aus Hohlglas sind



Abb. 156
Elektrischer Klingeltaster
Kopf, dem man in die Augen fahren muß
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

[1]) Abbildung in der Zeitschrift „Dekorative Kunst" VI (1900), S. 453.

neuerdings in Mode gekommen, so die Köpfe von Marx und Lassalle (obendrein mit Musikwerk), wogegen selbst der „Vorwärts“ in Berlin mit Recht Stellung genommen hat. Aber ist es geschmackvoller, wenn als elektrischer Klingeltaster ein weiblicher Kopf (Abb. 156) verwendet wird, dem man in die Augen bohren muß, wenn man das Läutewerk ertönen lassen will? Auch Hände werden gerne angewendet, nicht nur hohle Glashände mit elektrischer Innenbeleuchtung zu Reklamezwecken, sondern auch zum Beispiel in Riesengröße als Kirchturmspitze [1]), also in symbolischer Bedeutung. — Namentlich wenn die weibliche Kleidermode an irgendeiner Stelle eine auffallende Aufbauschung gebracht hat, bemächtigt sich dessen die Industrie mit Wonne. In die Krinolinefiguren der fünfziger und sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts ist mancherlei hineingeheimnist worden; entweder ließen sich solche meist aus Porzellan gebildete Puppen ganz aufheben, wobei dann ein Tintenzeug, eine Parfümflasche, eine Musikdose und dergleichen zum Vorschein kam, oder der Oberleib bildete nur den Deckel der Figur, die sich in der Mitte teilen ließ, um den Umfang der unteren Hälfte z. B. als Tabakbehältnis zur Verfügung zu stellen. Auch die Mode der siebziger Jahre mit der monumental betonten Rückfassade wurde weidlich ausgenutzt (Abb. 157 und 158) Bier und Zündhölzchen waren das mindeste, was an dieser Stelle reichlich Platz fand.

Es gibt wohl kaum einen Gegenstand des täglichen Lebens, der nicht seine Gestalt zu irgendeiner Attrappe herleihen mußte. Fayenceteller oder Bratpfannen als Küchenuhren, Kuhglocken als Sparbüchsen, kleine Biergläser als Federwischer, Peitschen als Thermometer — wehe, wenn man die Peitsche als solche verwenden wollte! —, Laternen oder Petroleumkannen als Schnapsflaschen — wie appetitlich! —, Uhren in Würfelform, auch mit Würfelaugen — aber ohne aufgeklebten Zettel „Nicht stürzen!“ —, besonders gerne Pistolen und Revolver, die sich entweder nur als Briefbeschwerer, Stiefelzieher, Meerschaumpfeifen oder Thermometer [2]) zu erkennen geben oder aber einem, nachdem man die Waffe in der Hand prüfen wollte, zu spät die Überzeugung beibringen, daß darin Tinte — war. Derselbe unsaubere Unfug ist ein Tintenzeug in Form eines Operngucker oder eines Tischtelephons [3]). Wie harmlos sind dagegen die verschiedenen Schachteln, die wie Bücher aussehen, selbst wenn sie eigentlich Zigarrenbehältnisse sind, und das nicht witzlose, aber etwas heischende Titelblatt tragen: „Dr. Qualms Werke, Sammlung pikanter und genußreicher Blätter; für Erwachsene. Havanna, Druck von Blatt & Rippe.“ — Unter den Rauchern scheinen überhaupt besonders große Mengen von Attrappen Absatz zu finden, wie Zigarrenspitzen, die zusammengelegt Gewehrpatronen gleichen, oder Spitzen und Pfeifchen als Münchner Maßkrüge oder Nürnberger Trichter beweisen, ferner Aschenbecher in den unglaublichsten Formen, selbst als solche diskrete Häuschen, deren Duft mit dem eines echten Importglimmstengels nicht ganz identisch ist; auch Aschenschalen, die aus Spielkarten zu bestehen scheinen oder die Gestalt eines (liegenden!) Bierkruges aufweisen, sind nicht selten, während

---

[1]) Zum Beispiel in der Kirche von Port Gibson, Amerika. — Abbildung in der „Illustrierten Zeitung für Blechindustrie“ 1904, S. 3.

[2]) Einen solchen im Besitze König Ludwigs II. von Bayern, erwähnt von Rummel in „Velhagen und Klasings Monatshefte“, Oktober 1910.

[3]) Abbildungen in der Zeitschrift „Die praktische Berlinerin“ vom 7. November 1909, S. 10.

die gleiche Krugform auch als Einband eines ausgestanzten Kommersbuches auftaucht.

Von Bonbonnieren, die ja eine geradezu unerschöpfliche Menge verschiedener Formen annehmen, soll hier gar nicht die Rede sein, da ihr meist vergängliches Material den Witzen nur eine begrenzte Lebensfrist beschert; allerdings gibt es auch Attrappen für Süßigkeiten aus Keramik, Glas und Metall, an die wir somit höhere Ansprüche zu stellen berechtigt sind. — Große Verbreitung haben auch allerhand scherzhaft sein sollende Nadelkissen gefunden, die bald ein Wickelkind, bald eine Katze oder einen Hund aus bedrucktem oder bemaltem Baumwoll- oder Seidenstoff darstellen; diese armen Geschöpfe verziehen keine Miene, wenn man ihnen die Nadel ins Fleisch bohrt; wer kein Blut sehen kann, kommt dabei auch auf seine Rechnung. Etwas lustiger sind aber doch jene in den letzten Jahren in München und Österreich beliebten Figürchen und Reliefkarten zur Aufnahme von Stecknadeln; hier ist das eigentliche Nadelkissen auf einen gewissen Körperteil beschränkt, und die Geste des Entsetzens begleitet jeden tätlichen Eingriff in diese Sphäre. — Es gibt allerdings auch weniger harmlose Attrappen, wie solche, in die man auf einer Pfeife hineinbläst, um von einer Wolke von Mehlstaub oder gar Ofenruß überrascht zu werden; immerhin ist dies noch angenehmer als jener astronomische Vexiertubus [1]), der dem Beobachter zwar keine Himmelserscheinungen zeigt, dagegen aber Pfeffer und Schnupftabak in die Augen streut.



Abb. 157
Modedame um 1875, als Bierkrug
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

Konstruktionsattrappen können bisweilen eine unheimliche Größe annehmen, somit auch einen Aufwand beanspruchen, der doch wohl mit einem Scherz nicht im richtigen Einklange steht. Das bekannteste Beispiel ist der imposante gotische Eisenharnisch, der eigentlich ein Ofen ist, wie ihn eine große deutsche Eisengießerei für viele Schlösser und altdeutsche Vereinskneipen lieferte (Abb. 159); selbst im Düsseldorfer Malkasten konnte man diesen hitzigen Ritter anstaunen,



Abb. 158
Modedame um 1875, als Zündholzbehältnis
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

[1]) Lichtenberg im Göttinger Taschenkalender 1798, S. 160.



Abb. 159. Gußeisenofen in Gestalt eines gotischen Harnisches
Stuttgart, Landesgewerbemuseum
(Zugleich Blick in die Abteilung der Geschmacksverirrungen in Stuttgart)

der nur noch durch eine gußeiserne Ofen-Venus überboten wurde, die beim Heizen allmählich errötete! Nicht besser ist aber auch der überlebensgroße, in französischen Gärten vorkommende Riesenkopf aus Ton, dessen Haare und Bart natürliches Gras sind, dessen Samen man vor kurzer Zeit an diese Stellen eingesetzt hat; bei uns wird derselbe „Witz“ nur in kleinerem Maßstabe, meist mit Schweinchen[1]) wiederholt. — Lebensgröße hat auch die mit Panoptikumscherzen konkurrierende Figur eines „Gefangenen im Burgverlies“ von Laxenburg; um den Eindruck noch schauerlicher zu gestalten, sorgt eine nächst der Tür angebrachte Hebelvorrichtung, daß die Puppe beim Nahen von Besuchern mit den Ketten rasselt. Und so etwas wird mehr bewundert, als wirkliche Sehenswürdigkeiten!

Wie harmlos geben sich solchen monströsen Geschmackswidrigkeiten gegenüber kleine Scherze, die zwar auch ästhetische Gestaltungsprinzipien leichthin überspringen, jedoch durch persönliche Beziehungen zum Geschenkgeber oder Beschenkten gewissermaßen eine Daseinsberechtigung nachweisen. Auf dem

[1]) Vgl. die Zeitschrift „Woche“ 1911, Nr. 38, S. 1617.

Arbeitstisch eines unserer Fürsten sieht man eine kleine Grenadiermütze als Taster der elektrischen Klingelleitung, bei einem anderen Fürsten Aschenbecher in Form von Offiziersepauletten. In Wirklichkeit würde sich natürlich kein Offizier an seinem Helme herumdrücken und keine Asche in seine Schulterstücke streifen lassen; aber gerade hohe Herren haben in zartester Rücksichtnahme auf die Geschenkgeber gar manchen Gegenstand in ihrer nächsten Umgebung, den sie sich selbst vielleicht nicht gekauft hätten. — Als Graf Zeppelin 1909 dem Kronprinzensohne als Patengeschenk einen Kronleuchter in Gestalt eines Luftschiffes schenkte, hörte man in Kunstkreisen gar viele abfällige Urteile; nun, den Anspruch auf ein seriöses Kunstwerk kann dieser Illuminationsluftkreuzer allerdings nicht erheben; aber der Graf wollte mit einer besonders charakteristischen Gabe kommen, und als gelungener Scherz wird dieses Objekt noch lange seine Schuldigkeit tun können. Man darf doch nicht vergessen, daß Fürstenschlösser nicht ununterbrochen wie Bürgerhäuser bewohnt zu werden pflegen, daß somit Witze, die bei täglicher Wiederholung ihre Pointe verlieren müßten, von Zeit zu Zeit immerhin eine Auffrischung ertragen.



Abb. 160. Barock-Ofen mit Indianer
Schwäbisch-Gmünd, Museum

Auch alten Zeiten waren Konstruktionsattrappen keineswegs fremd, wenn auch dieser französische Name dafür noch nicht geläufig war. Hainhofer nennt zu Anfang des 17. Jahrhunderts solche Scherze, unter denen er auch den Hund in der Ofenecke aufzählt, „viel Krumbs und secreta“. Aber schon im Altertum sehen wir Negerköpfe als Glasflaschen und manches andere. Totenköpfe waren besonders seit der Renaissance für Uhren und Dosen beliebt, nicht viel

später auch als Bierkrüge. Im 18. Jahrhundert kommen unter den Porzellangalanterien namentlich die sogenannten „Flohbeine" auf, Pfeifenstocher in Gestalt eines Damenbeines, dessen Süße von einem aufgemalten Floh verkostet wird. Aber schon an diesen Beispielen sieht man sofort, daß von Fallen oder Schlingen nicht mehr die Rede sein kann. Die illusionsstörenden Momente überwiegen weitaus gegenüber den illusionsfördernden; die Maßstabänderung oder die Farbe, gewöhnlich aber beides, schließen jeden Täuschungsversuch ebenfalls vollständig aus.

Dazu kommt noch, daß Künstlerscherze früherer Zeiten zum großen Teil von einer so vorzüglichen technischen Ausführung sind, daß sie sich schon



Abb. 161
Violine aus Streichhölzern
Berlin, kgl. Musikinstrumentensammlung



Abb. 162
Violine aus Zigarrenkistchen
München, kgl. Armeemuseum

dadurch von billigen Marktattrappen unserer Tage wesentlich unterscheiden. Von Wichtigkeit ist ferner das schon früher gestreifte Moment, daß es sich häufig nicht um Allerweltswaren handelt, die man sich in irgendeinem Ramschbasar um die Silvesterzeit für einen Kegelabend zusammensucht, sondern um Gegenstände mit fast durchweg ganz persönlicher Note. All dies bewirkt, daß wir uns aus der derben, mitunter zotenhaften Posse gewissermaßen in das Gebiet des feinen Lustspiels erheben. Bezeichnenderweise ist auch das Schwein kein beliebter Vorwurf, sondern — wie wir dies bei den oft virtuos ausgeführten Trinkgeschirren aus vergoldetem Silber oder aus Zinn immer wieder finden — der Löwe, der Hirsch oder nur der Fuß eines Rehes, das Pferd, das Einhorn, der Bär, der Widder, die Katze, der Strauß, der Adler, der Schwan, der Pfau, der

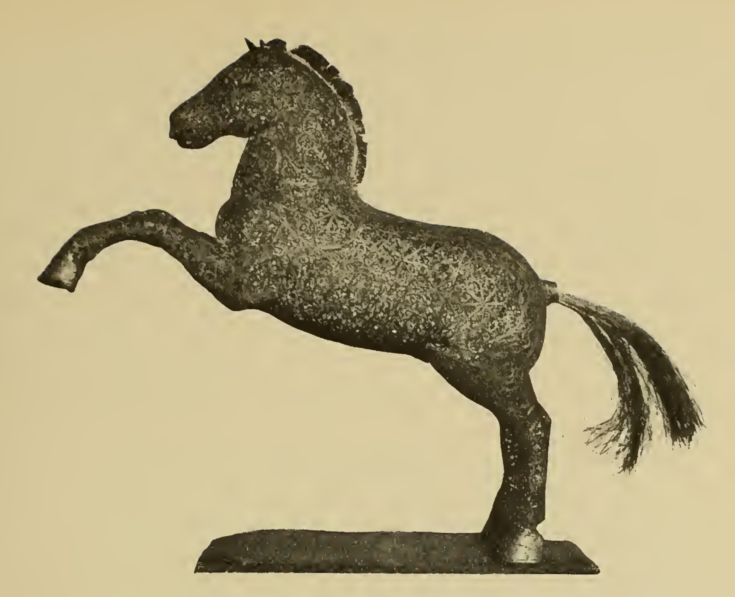


Abb. 163. Springendes Pferd aus Silberfiligran, Italien, um 1700
Braunschweig, Herzogliches Museum

Hahn, der Fisch, die Schnecke. Besonders beliebt war der Ochse als Trinkgefäß, und zwar fast regelmäßig für eine Metzgerzunft. Ebenso wurden Stiefel und Schuhe, meist aus Zinn, für die Schuhmacherinnungen, Scheren und Fingerhüte für Schneider, Webeschützen für Woll- oder Leineweber, Schlüssel für Schlosser, Kanonen für Soldaten gemacht; andere „Willkommen"scherze hatten die Formen von Edeldamen, Mönchen und Nonnen, Herzen, Windmühlen, Bienenkörben, Büchern, Schellenkappen, Äpfeln, Birnen, Ananasfrüchten und dergleichen. Diese Trinkpokale — die Tiere meist mit abnehmbaren Kopfe — waren nicht nur von den berühmtesten Goldschmieden der Renaissance- und Barockzeit angefertigt, sondern vielfach nur von schlichten Kunsthandwerkern, die höchstens einige Ornamentstiche als Vorbilder zur Verfügung hatten; und doch sind es meist vorzügliche, wenn auch natürlich nicht sonderlich praktische Arbeiten. Auch die Juweliere und Kleinuhrenmacher haben Hand in Hand mit den Emailmalern manche reizende kleine Scherze geschaffen, wie Taschenuhren in Gestalt von Mandolinen [1]), Schmetterlingen, Früchten, Blüten oder Tabakdosen als Klaviere, Pantoffel, Vögel, Tierköpfe, Früchte und dergleichen. Auch Dosen als Napoleonshüte sind keine Seltenheit, wie Murat anderseits eine (recht primitive) Horntabatière in Form einer Jakobinermütze besaß. Auch die Elfenbeinschnitzer wiederholten dieselben und ähnliche Scherze oder machten Würfel aus zusammengekauerten Menschengestalten; die Buchbinder erzeugten mit Vorliebe Schachtelattrappen in Buchform, auch solche, die aufgeklappt ein Schachbrett bilden [2]).

Sehr verbreitet waren die meist nur schlichten Scherze in Glastrinkgefäßen, die wir als Ritter, Jungfrauen, Grenadiere, Mohren, Hirsche, Bären,

[1]) Es gibt auch kleine Sonnenuhren in Geigenform z. B. im Berliner Kunstgewerbemuseum.

[2]) Zum Beispiel im Kunstgewerbemuseum von Karlsruhe.

Pferde, Hasen, Hunde, Katzen, Mäuse, Schweine, Igel, Vögel, Fische — ferner als Scepter, Dreizacke, Hämmer, Geschützrohre, Säbel, Schlüssel, Blasbälge, Bügeleisen, besonders häufig als Pistolen, dann auch als Posthörner, Geigen, Hüte, Stiefel, Fäßchen, Stühlchen, Schiffe, Früchte und dergleichen kennen. — Auch die fast ebenso mannigfaltigen keramischen Scherze stehen auf keiner viel höheren Stufe, namentlich die einfachen Erzeugnisse ländlicher Hafner oder der Fayencefabriken des 18. Jahrhunderts, ob es sich nun um eine Wasserblase in Orgelform, um ein Delfter Pfeifengestell in Schlittengestalt oder eine abenteuerlich geformte Teekanne handelt; selbst die Öfen mit großen menschlichen Figuren — Türken, Indianer (Abb. 160), Schäferinnen [1]) — sind mehr originell als lobenswert. Einzelne keramische Kleinobjekte können Gelegenheit zu gewagten Scherzen bieten, wie die Proskauer Steingutnonne, die ein — Riechfläschchen (!) ist [2]).

Es würde uns hier zu weit führen, den gleichen Spuren auch auf den anderen kunstgewerblichen Gebieten nachzugehen, obwohl wir nicht nur in Holzschnitzerei — namentlich als Schlittenkästen — auch viele seltsame Bildungen kennen, sondern namentlich auch unter den Bronzegefäßen seit dem Altertum, da man Öllampen als Enten oder Füße bildete, merkwürdige Formen nachweisen könnten, ganz besonders in der italienischen Renaissance, die in komischen Gefäßen und Lampen — eine der närrischsten steht im Museo civico von Turin — sich selbst übertraf. Gerade diese Bronzen sind aber in der Regel von einer so ausgezeichneten künstlerischen Gestaltung und technischer Durchbildung, daß sie Anspruch machen können, zu den höchststehenden Künstlerscherzen gezählt zu werden. Moderne Arbeiten von solcher Qualität ließe man sich auch gern gefallen, wenn sie nur in größerer Zahl vorhanden wären, da wir doch den Humor aus unserem Leben auf keinen Fall streichen wollen und dürfen,

Konstruktions- und Technikspielereien

Oskar Wilde sagt: „Fleiß ist die Ursache aller Häßlichkeit", und er hat zum Teil wirklich recht. Es gibt zwar auch Häßlichkeiten, die auf andere Ursachen, darunter auch auf andere übertriebene Tugenden zurückgeführt werden müssen, aber ein sehr großer Teil aller Geschmacksverirrungen hat, wie das schon die Materialpimpeleien so deutlich zeigen, die Wurzel in dem alten Aberglauben, daß „mühsam" und „schön" gleichbedeutende Begriffe wären. Lessing, von dem der Ausspruch stammt: „Seines Fleißes darf sich jedermann rühmen", sagt auch an einer anderen Stelle: „Weniger wäre mehr!" — Einige, in ein paar flüchtigen Sekunden hingeworfene Pinselstriche eines großen Künstlers stehen zum Beispiel bergeshoch über jenen überaus zeitraubenden „Flaschenkunststückchen [3]), die uns Bergwerke, Spulräder, Altäre, Kreuzigungsdarstellungen und dergleichen in enghalsigen Flaschen zeigen, eine Technikpimpelei, die

[1]) Im Schloß Roitham in Oberösterreich, im Museum von Schwäbisch-Gmünd und in den Museen von Halle a. S. und Köln (K.G.M.).

[2]) Brünn, Erzherzog-Rainer-Museum. — In neuester Zeit machte Pierre Roche-Paris aus einem Mönch eine Wärmflasche (Deutsche Kunst und Dekoration, Januar 1904, S. 256).

[3]) W. Herbert berücksichtigt in der Berliner „Woche" 1911, Nr. 3, S. 119 ff., nur die gegenwärtigen Spielereien dieser Art.

in Schlesien, in der Lausitz oder in Thüringen schon seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nachzuweisen ist und in oberösterreichischen Bauernstuben als „Heiliger Geist“ in Gestalt einer in einer Glaskugel eingeschlossenen Taube auch unter einem sehr despektierlichen Namen bekannt ist.

Wenn man eine Violine aus einer Hummerschere macht, so ist das eine Materialpimpelei; ist sie aber von einem Invaliden in vierjähriger Arbeit aus Streichhölzern gefertigt, wie sie als Kuriosität die Berliner Instrumentensammlung (Abb. 161) besitzt, oder von einem bayerischen Soldaten 1871 vor Paris aus Zigarrenkistchen, nur mit dem Federmesser, mit Glasscherben und mit Leim gemacht, wie man sie jetzt im Münchner Armeemuseum (Abb. 162) sehen kann, oder besteht eine Violine, wie im Hallandhaus des Lyngbymuseums, aus einem Holzpantoffel, dann müssen wir von Konstruktions- und Technik-



Abb. 164
Geschoßbruchstücke, mit denen Christian IV. verwundet wurde, als Schmuckgegenstände gefaßt
Kopenhagen, Rosenborgmuseum

pimpeleien reden, da doch auch die normalen Violinen aus Holz erzeugt werden, somit die Absonderlichkeit nicht auf dem Materialgebiete liegt. Auch Uhren sind schon aus Zigarrenkistchen hergestellt worden, wurden aber weit in Schatten gestellt von jener großen, nur aus Fahrradteilen zusammengesetzten Uhr von Alphonse Duhamel, die man vor einer Pariser Autogarage in der Avenue de la Grand-armée sehen kann; das Räderwerk entstammt alten Ein- und Zweirädern, die Ziffern sind aus Teilen von Fahrradketten gefertigt, die Uhrzeiger sind Radfelgen; selbst das Schlagwerk besteht aus Fahrradklingeln. Wie bescheiden sind dagegen die alten technischen Spielereien, wie das Wahrzeichen auf dem Brückenturm von Basel, nämlich jener Mohrenkopf, der alle Minuten seine rote Zunge heraus- und hineinsteckt, oder der „Spion“ von Aalen, der seinen Kopf nach rechts und links dreht, oder die Maschinerie auf dem Hochaltar der Klosterkirche von Schönthal, die die Engel hin und her schiebt. Nur die berühmten Automatenspielereien, wie im Münster von Straßburg oder bei der Prager Rathausuhr sind noch komplizierter, ohne deswegen einen größeren ästhetischen Wert zu besitzen. Jede Zeit hat eben andere Ideale, und unsere

Techniker, die denen früherer Jahrhunderte sicherlich nicht nachstehen, würden es heute unter ihrer Würde finden, mit tanzenden Marionetten, beweglichen Weihnachtskrippen und anderen solchen Spielereien ihre Zeit zu vertrödeln; selbst die Christbaumständer mit Musikwerk, wie die Photographiealbums mit der „Letzten Rose“ oder die Bierseidel mit der „Wacht am Rhein“ sind bereits aus der Mode gekommen. Von rein musikalischen Scherzen, wie von dem Aschmotiv (a—es—c—h) in Schumanns Karneval, haben wir hier nicht zu reden. Aber eine akustische Spielerei der Biedermeierzeit möge doch wenigstens gestreift sein, nämlich eine Neujahrswunschkarte des Wiener Verlags Müller [1]; sie stellt einen schüchternen Gratulanten vor, dessen Verse „Herzklopfen“ verraten, und tatsächlich wird durch das Herausziehen eines gerippten Streifens ein klopfendes Geräusch erzeugt. Solche Pimpeleien werden nicht leicht zu überbieten sein.



Abb. 165. Rokoko-Sekretär aus Ellwangen, Intarsiaimitation
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

Unter die technischen Absonderlichkeiten kann man auch jene Objekte rechnen, die unter besonderen Schwierigkeiten entstanden sind, wie Ölgemälde, die nicht mit dem Pinsel, sondern mit dem Pinselstiel oder der Spachtel „gemalt“ sind, was ab und zu schon in alter Zeit als Produkt einer Wette oder aus anderen Scherzmotiven vorgekommen ist. Auch wenn ein Maler ohne Arme, wie der Engländer Bertram Hiles, oder der Düsseldorfer Adam Siechen († 1904) einen ihm von Natur aus jedenfalls besonders erschwerten Beruf ergreift, so mögen wir bei der Beurteilung der Bilder vom ästhetischen Standpunkte nicht auch ethische Gesichtspunkte, wie das sonst sehr begreifliche Mitleid mit einer solchen Lage, in die Rechnung mischen. Ob Raffael, wenn er ohne Hände geboren worden

[1]) Neujahrskarte Nr. 415 des Verlags Müller in Wien in der Sondersammlung von Dr. A. Figdor-Wien.



Abb. 166. Drei Zwiebelmusterteller in Handmalerei, Umdruck und Schablonierung
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

wäre, wirklich dieselbe Bedeutung erlangt hätte, mag mindestens bezweifelt werden. Jedenfalls haben wir nicht danach zu fragen, ob ein Gemälde mit der rechten oder linken Hand oder gar mit dem Fuße gemalt ist, wenn es nur gut ist. Auch bei Kalligraphenkunststückchen müssen wir denselben Standpunkt einnehmen, mag es auch für die große Menge noch so interessant sein, zu erfahren, daß zum Beispiel der händelose Thomas Schweicker († 1587) in Schwäbisch-Hall nur mit dem Fuße schrieb. Korbflechtarbeiten und Bürstenbindereien, die in Blindenanstalten gefertigt werden, wären praktisch unbrauchbar, wenn man es ihnen zu sehr ansähe, unter welchen erschwerenden Umständen sie entstanden sind.

Manche technischen Pimpeleien[1]) entbehren nicht eines gewissen Reizes, obwohl man deren Verallgemeinerung durchaus nicht zu wünschen braucht. So wurden bei einzelnen Bauten — wie bei dem Lustschloß Favorite bei Rastatt — statt des Mörtelverputzes kleine Flußsteinchen in den noch weichen Anwurf eingedrückt, was an die älteren Muschelgrottenspielereien erinnert. Wenn man sich schon eine solche Mühe gibt, dann kann man doch gleich lieber wirkliches Mosaik verwenden.

Im Museum von Ulm und an anderen Orten sieht man Messer und Löffel an einer Kette, alles aus einem Holz geschnitzt. Derartige Gegenstände könnte man auch zu den Materialspielereien zählen, da doch Ketten aus Holzschnitzerei keine sonderliche Dauerhaftigkeit haben können. Größeren Silberfiligranarbeiten[2]) kann man aber eine übertriebene Gebrechlichkeit nicht vorwerfen, höchstens eine nach jedem Druck leicht eintretende Formveränderung, die diese Technik für größere, gar figurale Objekte vollständig ungeeignet macht, ganz abgesehen davon, daß figurale Darstellungen solche Durchbrechungen, die jede Körperlichkeit aufheben, nicht vertragen. Trotzdem wurden schon vor zwei Jahrhunderten in Italien solche Kuriositäten verbrochen, wie uns das

[1]) Vgl. den Heiligenkopf aus aufgeklebten Steinchen in der Zeitschrift „Connoisseur", August 1909, S. 257.

[2]) Noch weniger erfreulich sind Kupferdraht-Filigranarbeiten, da der geringe Wert des Materials zur aufgewendeten Mühe doch in einem ungünstigen Verhältnisse steht. Vgl. das Wappen von England in Drahtfiligran in der Zeitschrift „Connoisseur", Januar 1910, S. 15.

springende Pferd (Abb. 163) und die beiden „wilden Männer“ des Braunschweiger Museums bestätigen, und auch in neuerer Zeit hat Italien, wie die Reiterstatuette des Savoyenherzogs Karl Albert im Palazzo Doria von Genua bezeugt, diese höchst unerfreulichen technischen Spielereien, die eine Negation jeder Körperhaftigkeit bedeuten, nicht aufgegeben.

Solchen Fleißarbeiten stehen jene Konstruktions- und Technikspielereien gegenüber, die zu wenig technische Bearbeitung aufweisen. In Waterloo auf Java steht ein riesiger erratischer Steinblock, der als Kirche eingerichtet ist; mit wirklichen Architekturen läßt sich eine solche — Höhle nicht in einem Atemzuge nennen. Das Rosenborgmuseum von Kopenhagen bewahrt zwei Eisenstücke, durch welche Christian IV. im Jahre 1644 verwundet wurde (Abb. 164); sie sind durch eine kostbare Montierung in Goldemail zu Schmuckstücken verwandelt und von einer Tochter dieses Königs getragen worden. Hier spielen Pietätsrücksichten mit, also wieder ethische Gesichtspunkte, ähnlich, wie man auch in unseren Tagen Granaten- und Schrapnellsprengstücke zu Briefbeschwerern, Tintenzeugen und Spiegelchen zusammentsellt, wobei Erinnerungswerte über die mangelnden ästhetischen Vorzüge hinweghelfen müssen. Aber auch ohne solche Ausreden wurden schon oft unbearbeitete Naturprodukte, namentlich Mineralien, wie Erzstufen und Kristalle, zu sogenannten „Kunstwerken“ aneinandergefügt; im Stifte von Klosterneuburg steht ein großer Tafelaufsatz mit Essig- und Ölfläschchen, Muscheln und Lichttüllen, der auf diese Weise hergestellt ist; viel sorgfältiger und älter sind die unter dem Namen „Schwazerisches Glaserz“ bekannten Kombinationen von Silberglaserz, Schwefelkies aus Tirol mit Silberfigürchen zu Bergwerken, Ölbergen, Kalvarienbergen usw., wie wir sie namentlich unter den Raritäten der Ambraser Sammlung im Wiener Hofmuseum antreffen. — Mitunter verleitet auch ein frommer Aberglaube zu Sonderbarkeiten: Die St.-Gangolf-Kapelle von Neudenau bei Wimpfen galt ehedem als Wunderort gegen Pferdekrankheiten; daher ist nicht nur die Eingangstüre mit zahllosen Hufeisen benagelt, selbst die Türme sind mit Hufeisen „eingedeckt“. Die Ästhetik kann solche Spielereien nicht gerade rühmen, aber hoffentlich hat es seinerzeit wenigstens den — Rössern geholfen.

Techniksurrogate

Der bekannte Apostel der modernen kunstgewerblichen Bewegung in England, William Morris, richtete an seine Anhänger mit flammender Begeisterung die Mahnung: „Setzen Sie sich so sehr als möglich aller Maschinenarbeit entgegen.“ — Heute schon empfinden wir, daß diese Meinung ein verhängnisvoller Irrtum war. Es hieße dem Rade der natürlichen Kulturentwicklung in die Speichen greifen zu wollen, wenn man jede Maschinenarbeit bekämpfte, auch wenn dies nur mit einer gewissen Hoffnung auf Erfolg überhaupt möglich wäre. Nicht gegen die Maschine haben wir Stellung zu nehmen, denn sie ist zum guten Teil nur ein verbessertes Werkzeug, somit ein Kulturfortschritt; nur gegen schlechte Maschinenerzeugnisse haben wir uns zu wenden, wie wir ja auch schlechte handwerkliche Produkte verurteilen.

Welche Maschinenerzeugnisse aber sind als schlecht zu bezeichnen? Gewiß nicht jene, die aus solidem Material gebildete, zweckmäßige und gefällige Gegenstände darstellen, die eine peinlich exakte, raschere und daher auch billigere Realisierung künstlerischer Entwürfe bedeuten. Aber solche Objekte, die sich — immer ein einwandfreies Material vorausgesetzt — nicht als das geben, was sie sind, sondern eine schwierigere Technik vorzutäuschen versuchen, sind schlecht. Derartige Techniksurrogate hat uns aber nicht erst unser Maschinenzeitalter beschert; sie sind vielmehr schon vom Altertum angefangen leider nur zu häufig nachzuweisen. Daß die Maschinentechnik ebenso wie die Materialsurrogate auch die Techniksurrogate zu ganz besonderer Blüte brachte, ist allerdings nicht zu leugnen. Es ist dies kein Ruhmesblatt der Industrie, aber als Kinderkrankheit leicht erklärlich. Je mehr aber unsere moderne, solide Kunstindustrie darauf verzichtet, mit Surrogaten billige Scheinerfolge zu erzielen, die sich gar bald in blutige Niederlagen verwandeln müssen, um so mehr wird sich die Kluft zwischen ihr und dem Kunsthandwerk schließen, um so eher wird dem Kampfruf von W. Morris der Boden entzogen sein.



Abb. 167
Doppelwandglas mit Zwischenmalerei
18. Jahrh., 1. Hälfte
Stuttgart, Glassammlung Pazaurek

Morris fügt allerdings seiner Forderung noch den Satz an: „Wenn Sie für Maschinenarbeit zu zeichnen haben, lassen Sie wenigstens in Ihrer Zeichnung deutlich erkennen, was es für eine Arbeit ist.“ Das ist nun allerdings sehr richtig, daß der Maschine, wie schon dem Werkzeug nichts zugemutet werde, was ihnen nicht gelingt. Aber auch die Maschine hat nicht ihren ganzen Scharfsinn nach der Richtung aufzubieten, Imitationen handwerklicher Erzeugnisse erstehen zu lassen. Mechanisch-industrielle und manuell-individuelle Arbeit sollen miteinander nicht vermischt werden. Ein jeder Gegenstand hat die Art des Arbeitsprozesses, den er durchgemacht hat, auch aufrichtig einzugestehen und keine fremde Sprache zu reden. Zufälligkeiten oder Unebenheiten des manuellen Kleinbetriebes auf ganz korrekten Großindustrieerzeugnissen nachträglich anzubringen, ist eine tadelnswerte Manipulation. Der lediglich „dekorative“ Hammerschlag auf einem glatten Fabrikobjekt ist ebenso lächerlich, als wollte sich ein Studio einen schönen „dekorativen“ Schmiß mit dem Rasiermesser selbst beibringen.

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ist als die eigentliche Blütezeit der Techniksurrogate zu bezeichnen. Es ist geradezu unglaublich, welchen Wetteifer die verschiedenen Industrien darin entwickelten, einander in diesem Punkt durch immer größere Spitzfindigkeit zu übertrumpfen, und noch heute leiden wir gar sehr unter der dadurch bewirkten allgemeinen Begriffsverwirrung.

Die Weberei stieg der Kreuzelstickerei, ja selbst der Spitze ins Gehege; gewebte Teppiche schämten sich, als solche zu erscheinen, sondern wollten wie geknüpfte aussehen; der Zeugdruck kopiert bis auf die kleinste Stufenmusterung das Gewebe, die Stickerei wieder Spitzenwirkungen. Einige dieser Erfindungen, die die kompliziertesten Maschinen zur Voraussetzung hatten, brachten es allerdings in der Täuschung staunenswert weit, so daß man mitunter Vorder- und Rückseite erst ganz genau studieren muß, um die richtige Herstellungsart zu ergründen, wie bei französischen Tapeten, die im Charakter des 18. Jahrhunderts Kanevasstickereien von zwei verschiedenen Feinheitsgraden an ein und demselben Stücke imitierten, oder Pariser Plüschgewebe, die als Imitationen von Applikationsarbeiten demaskiert wurden. — Weniger gefährlich, aber auch durchaus unerfreulich sind jene Techniksurrogate, die nicht der Großindustrie zur Last fallen, sondern den dilettierenden „Liebhaberkünsten", wie jene „Stickereien", die eigentlich nur pastos aufgetragene Farben sind und unter verschiedenen klingenden Namen wie „Relief-Pastinelle" und „Kensington-Malerei" lange in Mode waren.

Zu den entsetzlichsten Techniksurrogaten zählen ohne Zweifel unter den Holzarbeiten [1]) jene „Schnitzereien", die gepreßte Sägespäne und Furniere sind. Gepreßtes Holz war schon von früher bekannt; namentlich die Spielbrettsteine wurden seit der Barockzeit vielfach in dieser Surrogattechnik gemacht. Aber das war dem 19. Jahrhundert noch nicht bequem genug; ganz dünne Furniere ließen sich jedenfalls ungleich leichter pressen als massive Holzstückchen, aber auch dies war, wie beim Papier oder Metallblech, doch nur für Basreliefwirkungen brauchbar. Sägespäne ließen sich dagegen ganz mühelos und ohne Kraftanstrengung zur vollrunden Plastik formen, wie man ja auch Bernstein- oder Meerschaumabfälle wieder zu neuen Körpern zusammenfaßte. Auf diese Weise entstanden die billigen Karyatiden, Masken, Girlanden, Kartuschen und anderen Holzappliquen, die man auf alle Möbel bis zum Überdruß leimte, ohne Rücksicht darauf, daß man dadurch der wirklichen Holzschnitzerei einen so schweren Schlag versetzte, daß sie sich bis heute davon noch nicht zu erholen vermochte. — Nicht so verbreitet und daher auch nicht so gefährlich sind andere Techniksurrogate der Holzbearbeitung, wie das in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beliebte Bekleben mit ausgeschnittenen Kupferstichfiguren, die unter dem Lacküberzug ähnlich wie Intarsien wirken sollten [2]). Die am meisten tadelnswerten Intarsiasurrogate sind seit dem 16. Jahrhundert durch Handmalerei und Schablonierung, später auch durch Umdrucke verübt worden. Während Imitationen von Steinintarsien, wie etwa beim Chorgestühl von Kempten, seltener sind, begegnet man schablonierten Renaissancetruhen und bemalten Barock- und Rokokomöbeln ziemlich häufig, die Einlegetechnik heucheln. Aus der Renaissance sei eine Tiroler Truhe des Stuttgarter Landesgewerbemuseums, aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts der große Sakristeischrank von 1749 in Wittichen (Baden) namhaft gemacht, für die zweite Hälfte der aus Ellwangen stammende Sekretär

---

[1]) Ohne besondere Bedeutung, weil zum Glück wenig verbreitet, ist das neuerdings patentierte Verfahren zur Nachahmung knorriger Baumrinde; Deutsches Patent Kl. 75 b. Nr. 150010.

[2]) Im Würzburger Museum steht z. B. ein besonders reicher Intarsiaschrank von 1740, der im Innern mit ausgeschnittenen, kolorierten Kupferstichen ganz beklebt ist.

(Abb. 165), der im Stuttgarter Landesgewerbemuseum steht, oder ein Schrank des Museums von Ulm. In der Nähe pflegt bei allen diesen Objekten die Täuschung leicht erkennbar zu sein. Aber bei der Rekapitulation der deutschen Renaissance, namentlich zwischen 1880 und 1890, kamen die Imitationen der Einlegearbeiten den Originalen schon sehr nahe, und seit dieser Zeit hat man die Surrogattechniken, die allerlei verlockende Namen, wie „Tarso" oder „Intarsial" erhalten haben, noch mehr vervollkommnet. Kein Wunder, daß dadurch die echte Intarsiatechnik leider sehr stark zurückgedrängt wurde.

An der Grenze zwischen den Holz- und Metallarbeiten stehen in der neuesten Zeit die technisch einzig einwandfreien Erzeugnisse nach dem patentierten Verfahren der Gebrüder Erhard in Schwäbisch-Gmünd (Vgl. S. 79). Aber auch diese Metallintarsien in Holz sind schon in Hanau durch ein Surrogat verwässert worden, das die annähernde Stimmung nachzuahmen trachtet, ohne die solide Verbindung der beiden Stoffe, auf die es doch vor allem ankommt, erreichen zu können. Wenn wir bessere Gesetze gegen den unlauteren Wettbewerb hätten, müßten alle solche Surrogattechniken, die die gute Arbeit in Mißkredit bringen, untersagt sein.

Bei der Metallbearbeitung werden ebenfalls solide alte Techniken immer mehr von bequemeren neuen verdrängt. Hat schon das Pressen und Prägen die Treibarbeit um ein gut Teil ihres Wirkungsbereiches gebracht, so trachtet sich die Galvanoplastik und die neueste Huberpressung womöglich noch des Restgebietes zu bemächtigen. Dies betrifft die unedlen Metalle nicht weniger als die Edelmetalle. Die Vervollkommnung des Gusses hat die anderen Techniken auch benachteiligt; selbst Schmiedeeisen - Gitterendigungen und -Beschläge werden in Guß täuschend imitiert, desgleichen Silberfiligranobjekte in Galvanoplastik. Und gerade dagegen müssen wir uns vor allem wenden, daß die Grenzen zwischen den einzelnen Techniken beständig bewußt überschritten und verwischt werden, da doch die Aufrichtigkeit der Materialbehandlung die Erkennbarkeit der Arbeitsweise fordert. — Die Pressung wird allerdings in großindustriellen Betrieben nie entbehrt werden können, aber man muß dann wenigstens für künstlerische Modelle und Prägestempel sorgen, ebenso darauf



Abb. 168. Gestipptes holländisches Glas
Reichenberg, N.-B. G.-Museum
(Nach Pazaurek, Gläsersammlung in Reichenberg)

bedacht sein, daß in Vorrat gepreßte Blechtafeln und Friese nur sinngemäß abgeschnitten und zusammengelötet werden. Man darf sich keineswegs die sächsischen Zinngießer aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zum Vorbild nehmen, welche, um neue Formen zu sparen, friesartige Streifen mit dem reichsten figürlichen Schmuck gossen, von denen sie jeweilig das erforderliche Stück abschnitten, rund bogen und verlöteten, ohne Rücksicht darauf, daß die Darstellungen mehrfach wiederkehren, aber plötzlich auch mitten entzweigeschnitten vorkommen. Bei den gleichzeitigen Buchbindern, ebenfalls vornehmlich in Sachsen, kann man dieselbe Rücksichtslosigkeit wahrnehmen, desgleichen bei vielen Metallpressungen der Empirezeit.

Auf dem Edelsteinmarkt wird wohl schon die nächste Zukunft gewaltige Umwälzungen bringen. Die Glaskopien haben uns hier nicht zu beschäftigen, da diese zu den Materialsurrogaten zählen, denen auch die echten und halbechten Dubletten und Hohldubletten beigezählt werden können. Aber die staunenswert entwickelte Chemie unserer Zeit hat uns schon Mittel an die Hand gegeben, die teuersten Edelsteine auch aus ihren wirklichen chemischen Bestandteilen künstlich, synthetisch herzustellen, so daß hier wirklich alle Unterscheidungsmerkmale zwischen Natur und Kunst wegfallen. Es ist gewiß nur eine Frage der Zeit, daß sich den künstlichen Rubinen und Saphiren auch die künstlichen Diamanten zugesellen werden und auch die bisherigen kleinen Dimensionen entsprechend zunehmen werden. Solche Techniksurrogate sind gewiß ein großer Triumph der Wissenschaft; vom ästhetischen Standpunkte aber werden wir daran keine so große Freude erleben, obgleich rohstoffliche Werte in der Juwelierkunst dadurch ohne Zweifel wieder in den Hintergrund werden gedrängt werden. — Die geschnittenen Gemmen des Altertums und der Renaissance, namentlich die vertieften Intaglien wurden seit jeher in Glas wiederholt; zum Materialsurrogat gesellt sich hier das Techniksurrogat, da es sich nicht mehr um Schnitt, sondern fast immer um Pressung handelt; die vollendetsten Gemmenimitationen der Empirezeit sind mit dem Namen Pichler-Wien verknüpft.

Wenn ein Material an sich weniger kostbar ist als die zu seiner Behandlung erforderliche Arbeit, so liegt es auf der Hand, daß hier — also hauptsächlich in der Glasindustrie — die Techniksurrogate einen viel breiteren Raum einnehmen als die Materialsurrogate. Schon im Altertum hat man in gallischen und rheinischen Glashütten für die altägyptischen Fadenintarsiagläser die bequemeren Fadenbandgläser eingeführt, wie auch die halsbrecherische Diatretumtechnik durch falsche Diatreta mit aufgesetzten Stegen ersetzt wurde. — An Stelle der Emailmalerei tritt in der Renaissance vielfach nur die kalte Lackmalerei. Der umständliche Kanten- und Steinchenschliff wird im 18. Jahrhundert durch die Pressung und Pseudofacettierung eingeengt. Die erhaben herausgeschnittenen Verzierungen, die ein umständliches Abarbeiten des ganzen umgebenden Grundes bedingen, suchte man wenigstens in einzelnen Gegenden, wie in Sachsen, dadurch zu umgehen, daß man das Glasrelief auf den glatten Glasgrund nur ankittete. Die Tiefätzung, die solche Arbeiten heute spielend besorgt, war damals noch nicht verbreitet. Heutzutage ersetzt die Ätzung vielfach den Schnitt; sogar die simple Kautschukstempelätzung und das Schablonensandstrahlgebläse haben bei billigen Massenartikeln den Schnitt verdrängt; ja die Amerikaner bringen in den letzten Jahren recht gefährliche Surrogate für tief-

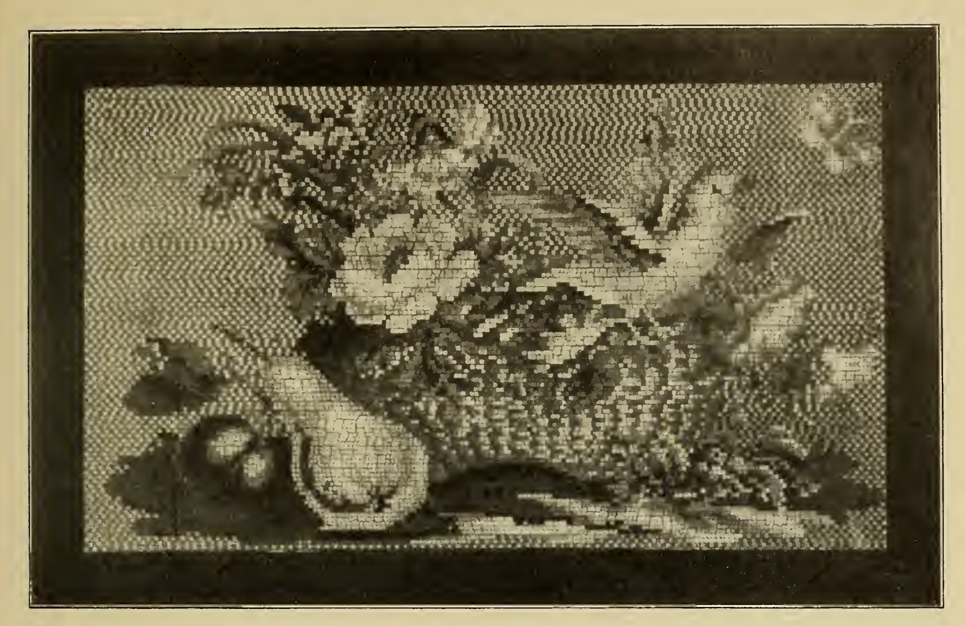


Abb. 169. Farbiges Empire-Holzmosaik
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

geschnittene Kristallgläser auf den Markt, die das Muster gepreßt und mattgeätzt zeigen, während die Facetten nachträglich wirklich geschliffen sind, wodurch die Täuschung noch mehr unterstützt wird. Auch unter den Farbengläsern gibt es viele Techniksurrogate; hauptsächlich tritt an die Stelle des Farbenüberfangs seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts häufig die nur mit dem Pinsel aufgetragene Kupferrubinierung oder Silbergelbätze, an die Stelle der Malerei bei allen billigen Fabrikwaren der Umdruck, der schon seit der Mitte des 18. Jahrhunderts beim Porzellan und Steingut noch viel weitere Kreise zog und auch heute, vielfach mit nachträglicher flüchtiger Handkolorierung, viel verbreiteter ist, als das unbefangene Publikum ahnt, während sich die Schablonierung in der Keramik doch meist nur bei ganz untergeordneten Erzeugnissen behauptete. Man kann dem naiven Käufer nicht dringend genug anraten, sich an einem einfachen Beispiel, wie etwa an einem Porzellanteller mit dem blauen sogenannten „Zwiebelmuster", den Unterschied zwischen Handmalerei, Umdruck und Schablone (Abb. 166) genau einzuprägen, dann aber auch kompliziertere Abziehbilder — wie etwa die von C. A. Pocher — kennen zu lernen.

In der Tafelglasindustrie sind allerlei Techniksurrogate leider auch sehr häufig, schon bei den Hinterglasmalereien, die mitunter nur durch hintergeklebte Kupferstiche ersetzt worden sind[1]), noch weit mehr aber bei den gemalten Glasscheiben. Die Surrogatfenster bleiben zwar aus Glas, weshalb wir sie nicht unter die Materialsurrogate zu rechnen haben, aber an Stelle des direkten

[1]) Auch das älteste nachweisbare Zylinderglas von Joseph Mildner in Gutenbrunn vom 13. September 1787 (Wien, Dr. H. Modern) zeigt noch einen eingeschlossenen Kupferstich, während seine späteren Gläser handgemalte Brustbilder tragen. Abbildung in den „Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums" 1905, S. 96.

Farbenauftrages tritt das Papier als Träger der Malerei. Papier ist ein schlechter Wärmeleiter. Wenn man daher, wie im Mittelalter oder in Japan, die Fensteröffnungen im Winter mit Papier verschließt, könnte man dagegen, wo es sich nicht um die freie Durchsicht handelt, nicht viel einwenden, auch wenn das Papier mit Glas kombiniert wird. Aber sowohl die einseitig auf die Glastafeln aufgeklebten, ölgetränkten Diaphaniepapiere wie auch das „Lucefloreo"-Verfahren, das das bedruckte Papier zwischen zwei Glasscheiben einschließt, erborgen sich vielfach das äußere Gewand wirklicher Glasscheiben, deuten Butzenscheiben und Verbleiungen an, die für das Papier sinnlos sind, und arbeiten daher mit Surrogatwirkungen, denen sich die anständige Architektur verschließen sollte. Daß dergleichen selbst im pompösen neuen Berliner Dome geduldet wird, ist bedauerlich und darf keineswegs als Präzedenzfall für weitere Verbreitung gelten. Mit dem Abflauen der altdeutschen Mode ist übrigens diese Praxis aus den Privatwohnungen und Kneipstuben wieder stark zurückgedrängt worden. Früher war es üblich, auf diesem Gebiete immer neue Surrogatverbesserungen zu erfinden, und einer unserer besten, modernen Kunstgewerbler hat sich dereinst mit einem neuen Rezept — Fließpapier und Kanadabalsam spielten dabei die Hauptrolle — sein erstes Honorar verdient. Heutzutage wird es allgemein als geschmacklos abgelehnt, die Glasmalerei durch Malerei oder Druck auf Papier zu ersetzen. — Aber bei der Beliebtheit des Kathedralglases und der gemusterten Scheibentafeln kommt ein anderes Techniksurrogat in Aufnahme, das hier nicht unerwähnt bleiben darf: das Eisblumenglas, das man bisher vielfach dadurch erzeugte, daß man Gelatineleim trocknete und abspringen ließ oder auch Ätzgrund mit einer Hasenpfote auftrug, wird nun nach dem Vorschlage des Engländers Ruston durch eine Umdruckwalze erzielt, auf die man eine photographisch gewonnene Eisblumenmusterung auf Gummi übertrug. Gerade die anziehende Mannigfaltigkeit natürlicher Eisblumen wird aber durch die Umdruckwalze, die immer zum selben Rapport drängt, aufgehoben.

Umdruckwalzen haben leider auch in der Buchbinderei Eingang gefunden, wo sie getunkte Marmorpapiere oder Schnitte verdrängen sollen. Der Buchbinder war einer der ersten Kunsthandwerker, die mit ähnlichen Surrogatwerkzeugen arbeiteten; im 16. Jahrhundert ist ja schon die Buchbinderrolle für Blindpressungen, die im Prinzip auf die altassyrischen Stempelzylinder zurückgeht, sehr verbreitet. Wenn für geeignete Ecklösungen gesorgt wird, die Richtungen der Ornamente nicht unnatürlich sind, und ein kleingewähltes Muster leicht Zäsuren erlaubt, kann sich man diese Streifen- und Rahmenmusterung immerhin gefallen lassen; tadelnswert ist es aber unbedingt, wenn eine der Tugenden oder einer der Apostel, die in dem Rahmen der Renaissancepergamentbände stets übereinander verwendet werden, den Kopf verliert, weil der Raum für eine weitere Umdrehung der Rolle nicht mehr hinreicht. Was hier das Surrogat für Ledertreibarbeit verschuldet, stimmt genau mit dem Surrogat der Blechpressung für die Treibarbeit überein, oder mit den obenerwähnten sächsischen Zinngießerarbeiten des 16. Jahrhunderts. — Mit der Buchbinderrolle arbeitet aber unsere Zeit nur noch sehr selten, dagegen ist das Surrogat der falschen Bünde im hohlen Rücken von Büchern eine Surrogatkrankheit unserer Zeit, die die Drahtheftung

---

[1]) „Kunstwart", Januar 1909, S. 109.

leider auch bei wertvollen Bänden immer ausgedehnter verwendet. — Nicht mehr kunstgewerblicher Art ist ein Techniksurrogat, das im Anschluß doch nicht unerwähnt bleiben mag, nämlich der gedruckte Schreibmaschinenbrief[1]). Daß gedruckte Prospekte vielfach ungelesen in den Papierkorb zu wandern pflegen, ist bei dem riesigen Umfang dieser modernen Reklamemittel leicht begreiflich; Schreibmaschinenbriefe oder solche, die dafür gehalten werden können, entgehen vielleicht diesem Schicksal. Deswegen hat sich neuerdings eine württembergische Buchdruckerei sogar einen Schreibmaschinenbrief mit absichtlichen Schönheitsfehlern, die die Zufälligkeiten der Schreibmaschinenschrift getreu widerspiegeln, gesetzlich schützen lassen. Ob man sich damit nur nicht verrechnet? Einmal fällt man vielleicht hinein, für die Wiederholung ist dieser Trick wirkungslos, während eine künstlerisch wirklich vornehme, originelle Drucksorte am ehesten Aussicht hat, nicht gleich als wertloser Wisch im Orkus zu verschwinden.



Abb. 170. Renaissancestickerei mit nur Webereieffekt
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

Manche ursprünglichen Techniksurrogate haben uns durch die großartige Entwicklung, die sie, durch erste Künstler unterstützt, im Laufe der Zeiten gefunden haben, ganz vergessen lassen, daß die Absicht, die zu ihrer Erfindung Anlaß gab, vielleicht nicht ganz unbedenklich war. Als die ersten Blätter und Bücher mit beweglichen Lettern gedruckt wurden, als der erste Kupferstich und Holzschnitt gemacht wurde, da sollten diese Erzeugnisse einen Ersatz für die handgeschriebenen und handgemalten Pergamente und Papiere bilden, die vorher gebräuchlich waren; das nachträgliche Einzeichnen verzierter Anfangsbuchstaben wie das nachträgliche Kolorieren geschah mit der ausgesprochenen Absicht, die Grenzlinien möglichst zu verwischen und die Verdrängung der umständlicheren Technik durch die für die Vervielfältigung ungleich bequemere zu begünstigen. Man hatte noch gar nicht das Gefühl, eine epochemachende technische Errungenschaft geschaffen zu haben. Tatsächlich hätte die Buchdruckerkunst, die nur eine Imitation früherer Buchschreiberei geblieben wäre, niemals einen so gewaltigen Aufschwung nehmen können. Erst durch die

völlige Loslösung von den ursprünglichen Absichten, erst dadurch, daß das Techniksurrogat eben aufhörte, ein Surrogat zu sein, war die befreiende Tat getan, der wirkliche Kulturfortschritt erzielt. — Was uns diese Beispiele im großen zeigen, hat sich im kleinen noch einigemal wiederholt, so in der Tapetenindustrie. Die Papiertapeten waren früher nichts anderes als ein Ersatz für Intarsienwandmalereien oder Bespannstoffe, also zum Teil sogar Materialsurrogate; erst die moderne Entwicklung hat ihnen auch eine selbständige Daseinsberechtigung verliehen und sie auf eigenen Füßen zu stehen gelehrt. — Auf ähnliche Weise können sich auch andere Techniksurrogate, wenn sie den Keim zur höheren Entwicklung in sich bergen und andere Techniken sklavisch zu kopieren aufgeben, unter künstlerischer Mithilfe in gesunde Techniken verwandeln, wie etwa die Huberpressung der Metalle, oder das geätzte Glas, das heute noch den falschen Ehrgeiz besitzt, wie geschnittenes Glas aussehen zu wollen. — Die meisten Surrogattechniken aber sind und bleiben — wenn auch mitunter viel Geld mit ihnen verdient wurde — durchaus beklagenswerte Erscheinungen, die, je früher, je besser, vom Erdboden wieder verschwinden sollten; ihren Erfindern jedoch wird die Nachwelt keine Denkmäler setzen, weder auf dem Frankfurter Roßmarkt noch anderwärts.

Undankbare und zurückgesetzte Techniken

Wenn jemand, der wohlhabend ist und sich daher auch einen gewissen Aufwand gönnen könnte, allzu schäbig herumschleicht und „nach nichts aussieht“, so machen wir darüber unsere Glossen. Ebenso muß es uns auffallen, wenn kunstgewerbliche Gegenstände „nach nichts aussehen“, die doch ihrer umständlichen Technik wegen einigen Anspruch erheben könnten, nicht ganz ignoriert zu werden. Die schlichteste Ökonomie verlangt eben, daß Arbeit — mit Materialfragen haben wir uns ja hier nicht zu befassen — und Wirkung wenigstens einigermaßen im richtigen Einklange stehen. Was allzu bescheiden im Winkel verborgen bleibt, kann ebensowenig befriedigen wie das, was sich lärmend und renommierend in den Vordergrund drängt.

Auf allen Gebieten gibt es undankbare Techniken, deren Bewältigung unverhältnismäßig viele Mühe verursacht, ohne daß man die Arbeit deswegen höher zu werten in der Lage wäre. So zählt zum Beispiel der Eisenschnitt zu den schwierigsten, am meisten zeitraubenden, außergewöhnliche Geschicklichkeit erfordernden Werkweisen, und der Effekt ist äußerst bescheiden, da ein Eisenguß, der bequem und rasch herstellbar ist, von derselben Wirkung ist und mit dem bloßen Auge fast gar nicht vom Eisenschnitt unterschieden werden kann. Wir werden uns daher kaum wundern können, daß derzeit nur noch ein einziger, wirklich bedeutender Vertreter dieser in früheren Jahrhunderten weitverbreiteten Spezialität lebt, nämlich Michel Blümelhuber in Steyr; ob dessen 1910 eröffnetes Meisteratelier sich auf die Dauer wird behaupten können, bleibt abzuwarten. — Eine noch viel seltenere, längst ganz ausgestorbene Technik ist das „émail en résille sur verre“ (Netzemail), das erst durch Marc Rosenberg neuerdings in seiner Herstellungsweise erkannt worden ist[1]); eine Taschenuhr der

[1]) Vgl. „Kunst und Kunsthandwerk“ (Wien) 1911, S. 357 ff.

Sammlung Marfels-Berlin, war z. B. in dieser Art geschmückt. — Die Doppelwandgläser mit Zwischenvergoldung werden heutzutage nur noch als Kuriosa oder als Fälschungen von Objekten des 18. Jahrhunderts gemacht; die moderne Glasdekoration hat sich dieser Spezialität, die schon zu ihrer Blütezeit keine Handelsware vorstellte, noch gar nicht bemächtigt, wohl hauptsächlich aus dem Grunde, weil die mühsame Herstellung, namentlich im Hinblick auf die leichte Gebrechlichkeit, nicht lohnend erscheint. Eine Unterabteilung dieser Gläser, nämlich jene mit nicht foliierter, kaum hingehauchter Zwischenmalerei (Abb. 167) bildet die größte Rarität[1]); es waren wohl schon damals, nämlich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, lediglich Versuchsstücke, die man nicht weiter verfolgte, weil der Dekor ganz unansehnlich blieb, somit die aufgewendete Mühe nicht im geringsten lohnte. — Auch die mit dem Diamanten punktierten, „gestippten" Stengelgläser der Rokokozeit (Abb. 168) sind über Holland nicht sonderlich hinausgedrungen und längst gänzlich ausgestorben, da das mühsame Hauchbildchen von vielen gar nicht wahrgenommen wurde. — Ähnlich liegen die Verhältnisse auf anderen Gebieten, wo wir auch das völlige Verschwinden oder langsame Absterben mühseliger und doch nicht genügend gewürdigter Techniken verfolgen können. Die Reliefintarsien, die namentlich Eger im 17. Jahrhundert zu großer Meisterschaft ausgebildet hatte, sind längst gänzlich aufgegeben worden; keramische Intarsien, wie sie zum Beispiel zur Ränderverzierung bei Empiresteingut gemacht wurden, existieren auch so gut wie gar nicht mehr; der Porzellanschnitt, der im Anschluß an den Schnitt des roten Böttgersteinzeugs zwischen 1710—1720 im bescheidenen Maße ausgeübt wurde und sporadisch auch noch im 19. Jahrhundert nachweisbar ist[2]), ist ebenso verschollen wie etwa das bunte Holzwürfel-Mosaik, das nur den Effekt von Kanevasstickereien (Abb. 169) erwecken kann. Der figurale Edelstein- und

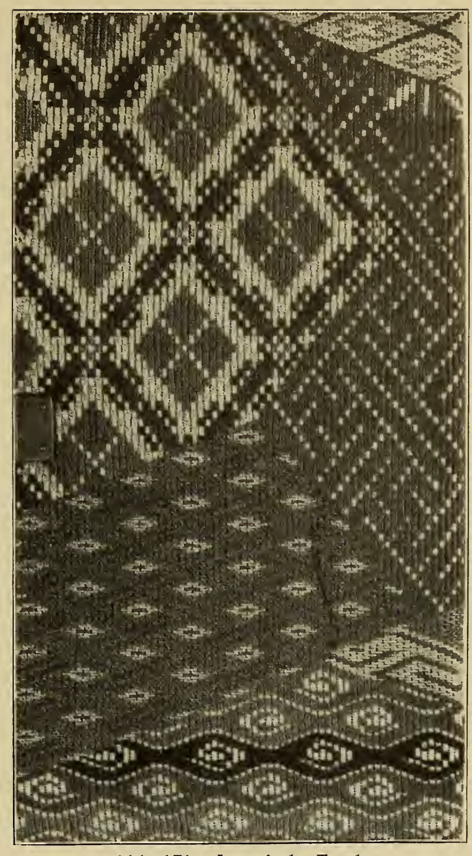


Abb. 171. Japanische Tasche
gestickt, nicht aus Geweben zusammengenäht
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

[1]) Mir sind nur die beiden Glasbecher des Münchner Nationalmuseums und meiner eigenen Sammlung bekannt.

[2]) Ein Schlaggenwalder Porzellanteller von 1836 in der Sammlung von Prof. Dr. Hans Meyer-Prag zeigt auf naturalistisch gemaltem Obst die höchsten Lichter nicht aufgesetzt oder ausgespart, sondern herausgeschnitten.

Glasschnitt wird immer seltener, und wenn das primitive Schneidezeug nicht bald verbessert wird, können wir uns darauf gefaßt machen, daß auch diese herrlichen, aber mühsamen Arbeiten in einigen Generationen der Geschichte angehören werden. Auch einzelne Arten von Spitzen werden heute fast gar nicht mehr gemacht, weil sie niemand wertet und — bezahlt.

Das ist eben das Beklagenswerte, das uns gar mancher edlen, aber schweren Technik allmählich beraubt, daß die Änderung der sozialen Verhältnisse, die tüchtige Qualitätsarbeit natürlich entsprechend zu entlohnen haben, nicht gleichen Schritt hält mit der Hochschätzung dieser Qualitätsarbeit. Im Orient, wo die Arbeitskräfte vorläufig noch sehr billig sind, kann man leicht die feinsten Lackwaren oder die dichtest geknüpften Teppiche erzeugen, mit denen Europa volkswirtschaftlich nicht mehr konkurrieren kann, somit manche Techniken langsam einschlafen lassen muß. — Auch bei uns sind übertrieben mühsame Arbeiten nachweisbar, aber entweder in alter Zeit, als zum Beispiel selbst ein Leipziger Universitätsprofessor in vierundzwanzig Jahren mit acht Kapiteln des Jeremias kaum fertig wurde, oder allerdings auch heutzutage, aber nur, wenn außergewöhnliche Verhältnisse Situationen schaffen, die denen alter Sklavenhaltungen nicht unähnlich sind; so ergab die Verhandlung gegen einen preußischen Unteroffizier wegen Soldatenmißhandlung, daß er ein Zimmer mit der Zahnbürste reiben und mit Fingerhüten einen Wassereimer über zwei Stockwerke vollschöpfen ließ. Der Mann wurde gewaltig verdonnert, auch wegen Verleitung zu — undankbaren Techniken.

Zu den undankbaren Techniken gehören auch die umgekehrten Techniksurrogate, nämlich solche Arbeiten, die eine andere, aber leichtere Arbeitsweise vortäuschen, während sie in Wirklichkeit einer umständlicheren Herstellungsart bedürfen. Schon in der Renaissance können wir Stoffe antreffen, die mühsame Stickereien sind (Abb. 170), während sie nur Webereieffekte bieten; dasselbe wiederholt sich zum Beispiel im heutigen Japan, dem die abgebildete Tasche (Abb. 171) angehört, die aus verschiedenen Geweben zusammengenäht erscheint, während sie in der Tat gestickt ist. — Im Mannheimer Altertumsmuseum befindet sich eine aus dem Ende des 18. Jahrhunderts stammende schwarzweiße Rundsilhouette einer Konsistorialrätin; aber nicht der Kopf ist aus schwarzem Papier ausgeschnitten und aufgeklebt, wie dies sonst der Fall ist, der Umriß ist hier aus dem weißen Papier, das den Hintergrund bildet, ausgeschnitten und schwarz hinterlegt, was jedenfalls mehr Arbeit gekostet haben mag, sofern es sich nicht nur um den Abfall einer normal geschnittenen zugehörigen Silhouette handelt. Eines der mühsamsten umgekehrten Surrogate bewahrt das Wiener technologische Gewerbemuseum[1]), nämlich ein fein geschnittenes Kännchen aus schwarzem Hyalithglase, das nur den Eindruck der gepreßten „Basaltware“ von Wedgwood erzielte. Welch Mißverhältnis dieser so ungemein schwierigen figuralen Technik zu dem geringen Effekt der leichten keramischen Ausformung! Daß derartige Stücke nur Ausnahmen bilden können, liegt auf der Hand.

Manche Technik erfährt eine vorübergehende Zurücksetzung, obwohl der Grund einer zu geringen Wirkung nicht zutrifft. Wenn es sich um ganz

[1]) Es war auf der keramischen Ausstellung 1907 im Prager kunstgewerblichen Museum ausgestellt; Katalog Nr. 1006.

unsolide Arbeiten handelt, wie etwa um Rauchbilder auf Porzellan oder um wenig künstlerische Spielereien, wie etwa die Spritztechnik, namentlich auf Holz, so brauchen wir ihnen keine Träne nachzuweinen; es war die höchste Zeit, daß solche Beschäftigungen, die mit dem soliden Kunstgewerbe nichts zu tun haben, wieder ganz aus der Mode kamen. Aber unsere fleißigen und ach, so unselbständigen Dilettanten haben uns leider auch manche brauchbare Techniken, wie den Lederschnitt, den Holzbrand, den Kerbschnitt oder die Nagelarbeiten, so diskreditiert, daß eine gewisse Brachzeit und ein Eingreifen künstlerischer Individualitäten notwendig sein wird, um solche Arbeiten wieder aus Bann und Acht zu befreien. Auch das mit dem Sandstrahlgebläse bearbeitete Maserholz, das sog. Xylektipom, dem die Jugendstilschablonen eine böse Kinderkrankheit bereitet haben, wird tüchtiger Ärzte und einer genügenden Erholungszeit bedürfen, um seine Lebensfähigkeit zu erweisen. — Wenn einige solide und dankbare Techniken, wie die Eisenätzung oder die Elfenbeinschnitzerei, leider weniger beliebt sind, so rührt das — abgesehen von den Materialfragen — daher, weil ihre Schmuckformen in Starrkrämpfe verfallen waren und keine nennenswerte Entwickelungsmöglichkeit gegeben erschien; auch hierin werden tüchtige und phantasievolle Künstlerpersönlichkeiten bald entscheidenden Wandel schaffen können; beim Elfenbein merkt man es bereits, daß die unverdiente Zurücksetzung Schritt für Schritt mit der Beseitigung der konventionellen starren Süßlichkeit einer richtigen Wertschätzung Platz zu machen beginnt.



Abb. 172
Löschenkohl, Kaiser Josef II.
(Mit auswechselbarem Kopf, auch für seine Generale gebraucht)

Naivitäten

Ein Künstler muß kein Polyhistor sein; wenn er eine möglichst gute Allgemeinbildung besitzt, ist dies natürlich kein Schaden. Aber wenn sich ein Maler bei einem Historiengemälde einen kleinen Schnitzer gegen die Kostümgeschichte oder Waffenkunde zuschulden kommen läßt, werden wir ihm dies gewiß viel eher verzeihen als einen Fehler gegen die Perspektive oder künstlerische Anatomie. Beim Kunstgewerbler werden wir natürlich unsere Erwartungen noch weniger hochzuspannen haben. So hat vor einigen Jahren eine große Metallwarenfabrik Hunderte von Christusbildern aus Tombak nach demselben Modell abgesetzt, ohne daß es ein Käufer gemerkt hätte, daß der Heiland — sechs Finger an seiner Hand hatte. Aber allzu arg dürfen die Zumutungen an

die Geduld und Unkenntnis des Publikums doch auch nicht sein; man möge nicht vergessen, daß wir nicht mehr in früheren Zeiten leben, in denen auch die Mächtigen dieser Welt zu den Analphabeten gehörten, vielmehr in einer Epoche, die wenigstens in den wichtigeren Kulturstaaten doch schon eine ganz ansehnliche Stufe von Durchschnittsbildung erreicht hat. Heutzutage wird doch, wenn uns etwas auffällt, ungleich häufiger als ehedem gefragt, was sich wohl der Künstler dabei gedacht haben mag.

Daß zum Beispiel Tintoretto den Jupiter im venezianischen Dogenpalast mit einem Heiligenschein gemalt hat, wird uns wenig aufregen, auch daß auf manchen spätgotischen Epiphaniasbildern unter die Gaben, die die drei Könige aus dem Morgenlande dem Christkinde darbringen, etwa ein respektables Trinkhorn[1]) geraten ist, was nur die geschworenen Antialkoholiker verstimmen könnte. Manche Symbolik alter Deckengemälde oder Stuckdekorationen ist uns vollständig unverständlich, wenn wir auch alle Literaturbehelfe, namentlich aus dem 17. Jahrhundert zu Rate ziehen; die betreffenden Künstler haben sich eben — nichts dabei gedacht, wenn sie zum Beispiel Merkur- und Gorgoköpfe mit allerlei Emblemen vereinigten, die gar nicht zu ihnen gehören. Man war eben mitunter schon in alten Zeiten lediglich „dekorativ". — Bei dem berühmten Nürnberger Tugendbrunnen spritzt das Wasser aus den Brüsten überallhin, selbst auf die Wage der Gerechtigkeit, von der man somit keine genaue Funktionierung erwarten darf; aber gerade dort, wo das Wasser am allernatürlichsten wäre, nämlich bei der Temperantia, die doch aus der Kanne Wasser in die Weinschale zu gießen hätte, gießt und spritzt nichts. — Wenn auf einer alten Holzschnitzerei das Bayernwappen mit zwei Hasen zusammengestellt wird[2]), so finden wir dies auch seltsam, da die Bajuvaren doch gewiß den Vorwurf der Hasenfüßigkeit am allerwenigsten verdienen.

Die Konstruktion mit höheren ideellen und intellektuellen Forderungen in Einklang zu bringen, ist nicht immer leicht. Die Alten haben sich allerdings in naiver Weise darüber gewöhnlich den Kopf nicht zerbrochen. Am Rathaus von Posen sind die Allegorien von acht Kardinaltugenden, nämlich der Geduld, Klugheit, Liebe, Gerechtigkeit, Glaube, Hoffnung, Stärke und Mäßigkeit[3]) dargestellt; aber aus Symmetriegründen fehlten noch zwei Allegorien. Statt die ohnehin schon um die „Geduld" überschrittene Siebenzahl der alten Kardinaltugenden noch weiter durch die „Sanftmut" oder den „Frieden" zu vermehren, nahm man ohne viel Federlesen die Lukretia und sogar auch die Kleopatra in diese Gesellschaft auf. — Auf den vierseitigen Öfen des 16. und 17. Jahrhunderts begegnet man ähnlichen Naivitäten: Von den fünf Sinnen wird ganz einfach einer weggelassen, desgleichen eine von den neun Musen; hatte man aber die sieben Todsünden oder die sieben freien Künste gewählt, dann fehlte beidemal eine Kachel, und man half sich leicht damit, daß man eine Todsünde oder eine freie Kunst noch einmal wiederholte. In allen anderen kunstgewerblichen Gebieten lassen sich auch zahllose Beispiele für ähnliche Vorgänge namhaft machen. — Das erinnert doch gewiß an jenen geschäftsklugen Antiquar, der aus seiner Folge

---

[1]) Wie etwa auf dem Alt-Ulmer Gemälde der bischöflichen Residenz von Rottenburg a. N.

[2]) Katalog der Münchner Hirth-Auktion Nr. 1371.

[3]) Dieselbe Zusammenstellung zum Beispiel auch auf dem Rathause von Prachatitz in Böhmen von 1571.

von fünf Porzellanfiguren der fünf Sinne immer die beste Einzelfigur verkaufte und daher die Suite immer umtaufte, bis er von den vier Jahreszeiten und drei Grazien bei „Flora“ und „Pomona“ oder schließlich bei der „Venus“ angelangt war [1]. Wenn Attribute fehlen, ist dergleichen rasch zu machen. So hat der Volkswitz ein neueres Haus im Prager Stadtpark „Zu den fünf Jahreszeiten“ getauft, obwohl es sich bei den Fassadenfiguren zwischen den Fenstern nur um beliebige ländliche Genrefiguren handelt.

Ebenso naiv wird nicht selten ein zusammengehöriges Ganzes willkürlich geteilt. Selbst der außerordentlich gebildete, große englische Kunstindustrielle Wedgwood hat sich noch solche Freiheiten gestattet, indem er zum Beispiel die bekannte Marlboroughgemme mit der Darstellung der Hochzeit von Amor und Psyche, die er selbst in verschiedenen Größen auch ganz reproduziert hat, bei kleineren Plaketten einfach in der Mitte auseinanderschnitt, so daß der dargestellte Vorgang ganz unverständlich bleibt [2]. Ähnlich haben auch die Porzellanmaler des 18. Jahrhunderts je nach der Größe und Form der Objekte die Motive aus den verschiedensten Kupferstichvorlagen herausgenommen und ohne innern Zusammenhang neu kombiniert. — Sonderbare Zäsuren kommen aber auch in unseren Tagen vor: An der Olgakrippe in Stuttgart (Kasernenstraße 29), die doch die armen Kinder gerne aufnimmt, lesen wir die Portalinschrift: „Lasset die Kindlein“. Erst nachdem wir uns über diese wenig menschenfreundliche Mahnung gewundert, entdecken wir auf der anderen Seite die Fortsetzung: „Zu mir kommen“ [3].



Abb. 173. Fische mit zwei Leibern
Erkerstützen aus Prag III, Kapuzinergäßchen

Manche Naivitäten früherer Jahrhunderte ließe man sich allerdings heute nicht mehr bieten. Man denke sich die Blamage, wenn heute die „Woche“ etwa ein Bild brächte „Der Kronprinz in Delhi“ und vierzehn Tage später ganz dasselbe Klischee mit der Unterschrift „Der Kronprinz in Haidarabad“. Wie oft kann man aber solche,

[1] Der „Simplizissimus“ vom 17. Juli 1911 hat diese uralte Anekdote neuerdings, nur wenig verändert, aufgetischt.

[2] Vgl. „Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums“ XXI (1903), S. 125 und 132, Anmerkung.

[3] Merkwürdige Zäsuren finden sich schon bei manchen alten Objekten, wie zum Beispiel beim Landsknechtsbrunnen der Unterstadt von Schaffhausen (1522), wo die Inschrift beginnt: NACH DERGE — BVRT CRISTI ... usw. Leider scheinen sich auch manche moderne Graphiker solche gewagte Fälle als Vorbilder wählen zu wollen.

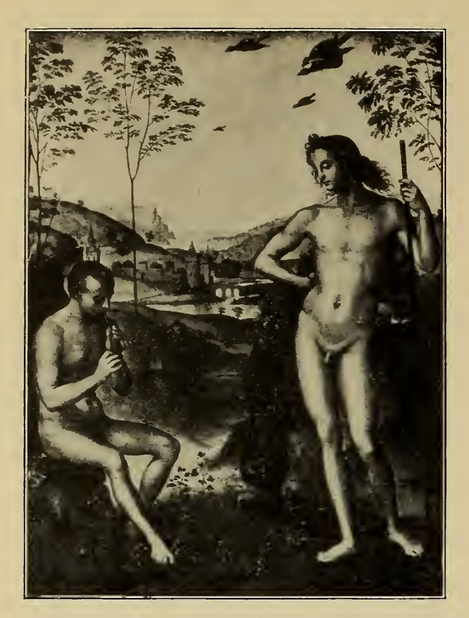


Abb. 174
Perugino, Apollo und Marsyas
Paris, Louvre



Abb. 175
Francesco Ubertini (Bacchiacca), Adam und Eva
(Nach Magazine of art 1899)

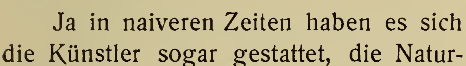
auf die Kritiklosigkeit und auf das kurze Gedächtnis des Publikums spekulierende Machenschaften in alten Büchern finden, und zwar nicht nur in Hartmann Schedels Weltchronik von 1493, wo dieselben Holzstöcke von Köpfen oder Städtebildern wiederholt unter verschiedenen Namen wiederkehren, sondern auch in viel jüngeren Werken. Da ist doch noch der Wiener Kupferstichverleger Löschenkohl gewissenhafter, wenn er bei seiner Folge von Kaiser Josef II. und seinen Generalen zwar die Kupferplatte sonst unverändert läßt (Abb. 172), aber doch wenigstens jedesmal einen anderen Kopf einsetzt. Ein ähnliches Stückchen ist übrigens auch aus der allerneuesten Zeit zu berichten, wenn die Gewährsmänner des „Gil Blas“ gut unterrichtet sind: Alfons XIII. von Spanien wunderte sich jüngst, in einem Amtsgebäude von Saragossa auf seinem Porträt Handschuhe zu finden, während er doch niemals Handschuhe trägt, und es stellte sich heraus, daß die sparsamen Untertanen ein Porträt seines Vaters einfach durch Übermalung des Kopfes in das Bild ihres gegenwärtigen Regenten abgeändert hatten. — Wenn man die Gesichtszüge künftiger Herrscher vorausahnen könnte, würden vielleicht solche Patrioten schließlich noch Regentenbilder in Gestalt von Blockabreißkalendern konstruieren.

Die meisten, aber verhältnismäßig auch am leichtesten zu verzeihenden Naivitäten liegen in den Anachronismen, doch ist die Kunst hierbei mehr exponiert als das Kunstgewerbe. Die Zeit, in der man einfach zwei große Gruppen unterschied, nämlich vor Christi Geburt nackte Füße, nach Christi Geburt Reiterstiefel, oder aber Okzident—Schwert, Orient—Krummsäbel, ist allerdings schon längst vorüber, und der kunst- und kulturgeschichtlichen Belehrungsbehelfe gibt es so viele, daß es gewiß nicht schwer ist, wenigstens ärgerniserregende grobe Verstöße in dieser Hinsicht zu vermeiden. Andererseits wird es dem Spezialfachmann in der

Regel gelingen, selbst bei wohlvorbereiteten Darstellungen kleine Fehler zu entdecken. Aber danach den Wert einer künstlerischen Leistung beurteilen zu wollen, wäre ebenso verkehrt wie etwa eine schulmeisterliche Unterstreichung von Schnitzern gegen die Naturlehre. Ob der Mond bei einem bestimmten historischen Ereignis astronomisch unmöglich die gewählte Stellung oder Form zeigen könnte, oder ob in ornamentalen Füllungen ein fleischfressendes Tier mit den Hufen eines Pflanzenfressers versehen wird, ist ziemlich belanglos. Es war seit jeher ein Vorrecht der künstlerischen Phantasie, tierische Figuren oder halbtierische Fabelwesen zu schaffen, die in keiner Zoologie erwähnt werden.



Abb. 176. J. J. Henner, Idylle
Paris, Luxembourg-Museum



Ja in naiveren Zeiten haben es sich die Künstler sogar gestattet, die Naturgebilde nicht nur im Hinblick auf besondere Absichten willkürlich umzumodeln, sondern auch lediglich aus perspektivischen oder technischen Gründen ganze Körper oder einzelne Gliedmaßen zu wiederholen. Die vielen Brüste der Diana von Ephesos oder die vielen Arme des Brahma sind deutliche Potenzierungsmerkmale, wie man sich ja seit dem früheren Mittelalter häufig abgequält hat, die christliche Dreieinigkeit ikonographisch ausdrücken zu können. Rein perspektivische Gründe dagegen ist die Verdoppelung der Gliedmaßen bei Tieren oder Fabelwesen, die plastisch an die Begrenzungskanten gestellt wurden. Die bekannten assyrischen Flügellöwen vom Palaste Assurnasirpals mit ihren fünf Füßen stehen keineswegs vereinzelt da; die Kathedrale von Bayeux zum Beispiel zeigt uns auf einem Konsolstein einen Kopf auf zwei Leibern, in der Fürstengruft von Tübingen haben die Eckhirsche und Eckwidder der Sarkophage einen Kopf und je zwei Körper, was wir noch in der späteren Barockzeit



Abb. 177. Oskar Popp, Nymphenhain
(Münchner Jahresausstellung 1904)

auch bei anderen Tieren — z. B. an einem Prager Hause (Abb. 173) — verfolgen können. Während die Schwanzverdoppelung bei Löwen — der bekannte böhmische Wappenlöwe ist in dieser Beziehung nicht das einzige Beispiel — vorwiegend vom dekorativen beziehungsweise Symmetriestandpunkt aufzufassen ist, verdankt der Doppeladler seinen zweiten Kopf aus der Sassanidenzeit, wenn auch nicht der Entstehung, so doch gewiß der Verbreitung nach in erster Reihe der Gewebetechnik, der die Symmetriebildungen besondere Erleichterungen bereiten. — Heutzutage sind wir allerdings nicht mehr so naiv und finden bei ernsten Darstellungen keinen Gefallen mehr an Bildungen, bei denen die Phantasie mit der natürlichen Beobachtung gar zu sehr auf dem Kriegsfuße steht.

Manche Seltsamkeit geht gewiß nur auf einen Zufall zurück. Das schiefe Kreuz, das zum Unterscheidungszeichen der ungarischen Krönungskrone geworden ist, war selbstverständlich ursprünglich ebenso aufrecht wie das jeder anderen Krone; der Patron von Ungarn ist doch St. Stephanus und nicht etwa St. Andreas, dessen Attribut ein schräges Kreuz bildet. — Viele Naivitäten, die wir uns heute umständlich wissenschaftlich zu erklären bemühen, mögen übrigens von Haus aus nichts als Fehler gewesen sein, denen, um sie nicht eingestehen zu müssen, später eine schöne Ausrede umgehängt wurde. Im Syeyasotempel von Nikko in Japan steht ein Pfeiler verkehrt da; er heißt der „Pfeiler des Glückes“, und man behauptet, daß man ihn absichtlich verkehrt eingesetzt habe, damit der Tempel wenigstens einen Fehler hätte, um die Götter nicht zu erzürnen. — Wenn diese schöne Polykrateslegende der Fuchs hören wird, dem man die sauren Trauben doch nicht mehr glaubt, wird er sich auch auf den Zorn der Götter berufen.

Patenthumor

Es ist unglaublich, was alles heutzutage erfunden wird, seitdem die Patentgesetze der Kulturstaaten die geistige Arbeit dieser Art ausgiebig schützen. Auf einer vielbesuchten Regionalausstellung des Jahres 1906 war als die größte Sehenswürdigkeit ein Objekt vorhanden, das doch der Vergessenheit entrissen werden möge, obwohl es nicht leicht ist, die Genialität dieser Erfindung in Worte zu fassen. Wir wollen es doch versuchen: Der natürliche Stoffwechsel nötigt bekanntlich leider jeden Menschen, täglich wenigstens einige Augenblicke an einem Orte zuzubringen, der, so tadellos er auch gehalten sein möge, doch im Zusammenhange mit dem Besuch an die Geruchsnerven gewisse Anforderungen stellt. Um dies möglichst zu verhindern, konstruierte der betreffende Wohltäter der Menschheit innerhalb des Gefäßes, das die Stoffwechselprodukte aufzunehmen bestimmt ist, einen Scherenverschluß, der nach vollbrachter Tat automatisch die Resultate den Gesichts- und Geruchsnerven entzieht. Soweit wäre alles in schönster Ordnung, und das zartere Geschlecht könnte mit diesem Patente auch zufrieden sein. Wehe aber, wenn auch ein Mann die Vorzüge dieses neuen Systems versuchen will und in die angenehme Eventualität gerät, als päpstlicher Sopransänger von Anno dazumal aufzustehen!

Wie armselig ist dagegen die „Chaise perse (soll vermutlich percée heißen)“ mit dem Pauken- und Trompetentusch, von der uns G. C. Lichtenberg im Göttinger



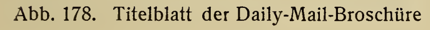

Abb. 178. Titelblatt der Daily-Mail-Broschüre



Abb. 179. Mailänder Ausstellungsplakat 1906

Taschenbuch von 1798 zu berichten weiß. Andere daselbst verzeichnete legendäre Kuriositäten, wie die kleinen Patronen mit Pulver zum Sprengen hohler Zähne oder die Sonnenuhr, die an einen Reisewagen zu schrauben ist, würden auch einem heutigen Patentanwalt Zweifel an der Richtigkeit im Oberstübchen des betreffenden Erfinders abnötigen, während das auch an dieser Stelle genannte „Polemoskop“ tatsächlich unseren Patentlisten entnommen sein könnte; es sind dies nämlich zwei Spiegel, die den Kutscher von Staatskarossen darüber aufklären, wenn sich ein Straßenjunge rückwärts mitaufgesetzt hat, worauf der blinde Passagier durch einen Federdruck sanft oder unsanft abgeworfen wird.

In unseren Tagen werden alltäglich genau solche äußerst praktische Dinge ersonnen und zum Patente angemeldet, sogar vielfach wirklich patentiert, wie ein Apparat, um den Senf von den Wänden des Senftopfes abzukratzen, ein Galgen zum Scheinhenken, ein leuchtender Hut, musizierende und sprechende Türen, Reisekörbe, die zugleich Kleinkinderbewahranstalten sein sollen, Halter zum Bartschutz beim Essen, eine Vorrichtung, die einen Eisenbahnzusammenstoß vortäuscht, ein sehr komplizierter Gefäßreinigungsapparat mit Borstenscheiben und dergleichen.

Wir würden uns mit solchen Ideen, von denen sich nur ein ganz verschwindender Bruchteil in der Praxis bewährt, nicht weiter zu befassen haben, wenn nicht auch das Kunstgewerbe täglich von solchen Anregungen beeinflußt werden würde. Daß schon fast ein jeder, wenn auch meist nur aus egoistischen Gründen, um im Handumdrehen ein Millionär zu werden, seinen Erfindergeist gewaltig anspornt, ist bekannt; und in seiner falschen egozentrischen Perspektive

sucht nun der Glückliche oder Unglückliche Nebenzwecke in Hauptzwecke zu verwandeln, um die Wichtigkeit des neuen Gedankens der Welt begreiflich zu machen. Die regelmäßige Folge davon sind dann natürlich schlechte Konstruktionen, da das Wesentlichste vernachlässigt wird. Daher stammen die vielen unbrauchbaren Tintenbehälter oder Feuerzeuge, daher die verschiedenen Gürtelverschlüsse oder Uhrspielereien, die eine Zeitlang Verbreitung finden, bis man sich überzeugt hat, daß ihre einfacheren Vorgänger viel zweckmäßiger waren, und zu diesen wieder zurückkehrt.

Ohne sich einem wirklichen technischen Fortschritt, der sich auch von selbst neue Zweckformen schafft, verschließen zu wollen, wird man doch gut tun, jede Neuerung, und mag sie auch von der geschäftigen Reklame großen Stiles noch so sehr angepriesen werden, erst genau zu betrachten und zu prüfen, sonst gelangt man am Ende gar zu jener epochalen Erfindung, die der obengenannte Lichtenberg im Göttinger „Taschenbuch zum Nutzen und Vergnügen" für 1798 an allererster Stelle festgehalten hat, nämlich zu dem „Messer ohne Klinge, an welchem der Stiel fehlt".

Wenn es aber die Erfinder nicht auf eitlen Mammon abgesehen haben ihnen vielmehr die Ehre mehr gilt, so möge ihnen gesagt sein, daß die Welt nicht so undankbar ist, als sie häufig verschrien wird; hat sie doch schon so manchem ein Denkmal errichtet, der nichts erfunden hat, wie F. M. Feldhaus vor einigen Jahren zur allgemeinen Erheiterung zusammengestellt hat. Berthold Schwarz, der das Schießpulver nicht erfunden, hat in Freiburg i. B. ein Denkmal, desgleichen Cooster in Haarlem, der Nichterfinder des Letterndruckes, oder in Kufstein der Schneider Madersperger, der die Nähmaschine nicht erfand; in Aosta steht ein Denkstein für den Nichterfinder des Telephons und in Offenburg ein Denkmal Drakes, der die Kartoffel nicht eingeführt hat. — Da hat man doch als Nichterfinder fast größere Chancen, unsterblich zu werden, denn als Erfinder!

Billige Originalität

Der Mensch ist kein Wiederkäuer oder soll es vielmehr, wie schon die Naturgeschichte lehrt, nicht sein. Desungeachtet lebt auf allen Gebieten die erdrückende Mehrheit fast nur von dem, was einige wenige Führer vorgekaut haben.



Abb. 180. Thüringer Porzellankatze und ihr künstlerisches Vorbild aus Kopenhagen





Abb. 181 a Abb. 181 b
Steingutkännchen mit umgekehrtem Wedgwoodschmuck, blau auf weiß
Dresden, Porzellansammlung

Der Mensch steht eben den Affen am nächsten, und diesen wird ein besonders entwickelter Nachahmungstrieb nachgesagt. — Die Nachahmung kann sehr verschiedene Formen und Grade aufweisen, von der fast unbewußten, schüchtern modifizierten Anregung angefangen bis zum schamlosen Plagiat, das von A bis Z von einer Vorlage gestohlen ist und dennoch frech einen neuen Autornamen trägt.

Es würde uns hier zu weit führen, Hunderte von Beispielen, die die Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes bietet, zusammenzustellen und zu kritisieren. Einige wenige Fälle mögen zur Illustration genügen. An Peruginos (in Frankreich dem Raffael zugeschriebenen) Gemälde von Apollo und Marsyas im Louvre (Abb. 174) möge der Unterschied eines ungeschickten Plagiates seines Schülers Francesco Ubertini: Adam und Eva (Abb. 175), und einer ganz freien Motivanregung bei Henners Idylle im Luxembourg-Museum (Abb. 176), schließlich eines unabhängigen und doch unbewußt unter der allgemeinen Suggestion stehenden Bildes, nämlich Oskar Popps Nymphenhain (Abb. 177) veranschaulicht sein. Mehr als „nachempfunden" ist das Titelblatt der berüchtigten Invasionsbroschüre der „Daily Mail" [1]) (Abb. 178) dem Mailänder Ausstellungsplakat von 1906 (Abb. 179), ein ganz unentschuldbares Plagiat Pendels Titelblatt aus Schweiger-Lerchenfelds „Frauenreiz" nach A. Muchas Plakat des „Salon des cent" 1896. — Im Kunstgewerbe, das schon im Altertum die Grenzen zwischen „mein" und „dein" nicht immer einhielt, möge nur an eines der berühmtesten Plagiate erinnert sein, nämlich an die Temperantiaschüssel des Nürnbergers Enderlein, die von ihrem Vorbild von François Briot nicht zu unterscheiden ist, aber doch Enderleins Namen und Bildnis trägt. In der Porzellanindustrie des 18. Jahrhunderts war der Diebstahl von Modellen und Dekoren geradezu an der Tagesordnung; man vergleiche zum Beispiel nur die Meißner Eberkopfterrine des

[1]) Deutsche Ausgabe, Berlin, Concordia, Deutsche Verlagsanstalt.

Düsseldorfer Museums mit ihrer Wiener Nachbildung im Reichenberger Museum. In unseren Tagen haben die Gesetze gegen den unlauteren Wettbewerb und die Musterschutzgesetze wenigstens gewisse Grenzen gezogen; daß aber diese noch einen sehr weiten Spielraum lassen, kann an der liegenden Thüringer Porzellankatze gesehen werden, die als eine billige, aber unerfreuliche industrielle Vergröberung eines künstlerischen Originalmodells der Kopenhagener Manufaktur (Abb. 180) angesehen werden kann. Solche Beispiele kann sich ein jeder leicht aus der eigenen Umgebung zu Dutzenden zusammensuchen, bis etwa herab zu den zahllosen Imitationen der Benediktinerbullen oder Odolflaschen, die just nur so viel ändern, um in den Maschen des Gesetzes nicht hängen zu bleiben.

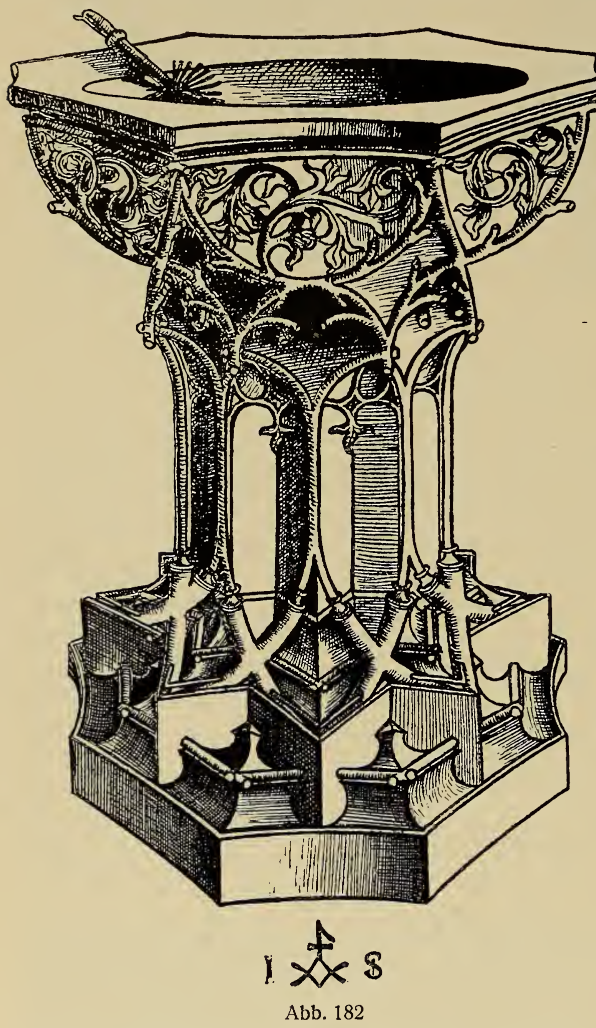


Abb. 182
Ulmer Weihwasserbecken von Jörg Syrlin d. J., 15. Jahrh. Ende
(Nach Lützow, Gesch. des Kupferstichs)

Je größer die Geistesarmut ist, die sich in solchen Nachahmungen kundgibt, um so mehr weiß man es zu schätzen, wenn die ausgefahrenen Geleise verlassen werden und wenigstens ab und zu etwas Originelles auftaucht. Aber nicht alles, was als geniale Offenbarung angesprochen sein will, verdient wirklich den Ehrentitel der Originalität. Manches ist, wie wir bereits gesehen haben, nichts als ein Additionsexempel, indem man den letzterreichten Größenrekord noch um eine Nasenlänge schlägt. Da dies jedoch mitunter auf finanzielle Schwierigkeiten stößt, versucht man es häufig mit einem anderen, fast ebenso einfachen Rechenexempel: Das positive Vorzeichen wird in ein negatives verwandelt und umgekehrt, oder mit anderen Worten: Man macht just das Gegenteil des bereits Gegebenen, gleichgültig, ob dies zweckmäßig ist oder nicht. Der Schlachtruf lautet: Opposition um jeden Preis!



Abb. 183. Lehnstuhl aus Lukas Cranachs Passion von 1509
(Nach dem Exemplar des Stuttgarter Kupferstichkabinetts

Wie sagt doch Grillparzer? —

„Es will jetzt neu sein jeder Tropf
Und kann nichts finden trotz allen Geschreies
Da stellt er das Alte auf den Kopf
Und hat so was Neues."

Bei den Damenmoden läßt es sich so leicht verfolgen, daß auf die kleinsten Frisuren und Hüte bald die größten folgen oder auf die schmälsten Ärmel oder Kleider bald die weitesten und umgekehrt. Den weißen Silhouetten auf schwarzem Grunde, die bis tief ins 18. Jahrhundert allein üblich waren, folgten die schwarzen auf weißem Grunde. Eine Spiralvolute braucht man nur auf den Kopf zu stellen, etwa wie bei den Toren des Stiftes Wilten bei Innsbruck, um der Gleich-

förmigkeit auszuweichen. Die sogenannten Jasperwaren Wedgwoods, die auf blauer Fläche weiße Reliefs zeigen, wurden von einzelnen Porzellan- und Steingutfabriken ins Gegenteil verkehrt, wie z. B. das Kännchen und das Töpfchen mit den blauen Reliefs auf weißer Fläche in der Dresdner Porzellansammlung (Abb. 181) dartun. — Im Berliner Weinrestaurant „Zur Traube“ steht eine ganz neue Uhr, deren Zeiger sich just in entgegengesetzter Weise drehen [1]), vielleicht ein zartes Vorwegnehmen eines Schwipszustandes, der ja auch alles auf den Kopf stellt. — Eines der lustigsten Beispiele für die höchstgesteigerte Oppositionswut ist das Programm der sonst nicht zu bagatellisierenden Zeitschrift „Zwiebelfisch“ — so nennt der Buchdrucker durcheinander geworfenen Letternsatz — von Franz Blei, von der jedes Heft in einem anderen Format erscheint. Welche großartigen Möglichkeiten eröffnen sich uns, wenn wir auf diesem Wege weiter fortschreiten! Wozu müssen denn z. B. die Schlüssellöcher meist in der Mitte der Türen angebracht sein? Könnte man nicht lieber zwei anbringen, eines in der Nähe des Fußbodens, das andere hoch oben, damit man beim Öffnen doch auch auf einen Stuhl steigen könnte! Die Lampen, die bisher stets den Tisch beleuchteten, könnte man doch endlich einmal unter den Tisch stellen. Service aus gleichartigen Schüsseln oder Tellern sind entschieden zu langweilig; man bilde doch jede Schüssel, jeden Teller anders, als Dreieck, Viereck, Fünfeck, Zwanzigeck, und nicht immer mit dem aufwärts gerichteten Rande, sondern auch umgekehrt, den Rand nach abwärts gebogen. Ein deutsches Buch ließe sich doch auch in hebräischer Weise von hinten nach vorne drucken und lesen. — Wie bald wäre da der tollste Fasching beisammen!



Abb. 184
Rotfigurige Vase in Form eines Astragals, um 460 v. Chr.
London, British Museum
(Nach einem Diapositiv von Dr. Stödtner-Berlin)

Mögen wir doch nie vergessen, daß das Wort „eigenartig“ einen doppelten Sinn hat. Individualität und Eigensinn sind gewiß nicht dasselbe. Sonst wäre die gemeine Stubenfliege bewundernswert, die ihre kleinen schwarzen Andenken mit ausgesprochener Vorliebe nicht von oben nach unten, sondern just — bei den Kronleuchtern und Ampeln kann man das am deutlichsten sehen — in umgekehrter Weise hinsetzt, jedem Gesetze der Schwerkraft zum Hohne. Ob es verdienstlich ist, mit der Fliege zu wetteifern? — R. Schaukal sagt: „Eines schließt der Geschmack aus: Absichtlichkeit. Absichtliches ist immer geschmacklos.“ In dieser schroffen Form ist der Satz allerdings nicht haltbar. Es gibt auch künstlerisch Absichtliches, was zur Tat drängt und wirkliche Reformen bedingen kann. Aber die reine Freude an der Negation ist nur destruktiv, nicht aufbauend; die Opposition darf nicht Selbstzweck sein.

[1]) Vgl. übrigens die alte Uhr aus dem Stift Schlierbach in Mayer-Graul, Geschichte der Möbelformen IX, Text; Abb. 17.

Originell und phantastisch

Phantasievoll kann ein kunstgewerblicher Gegenstand sein, ohne als unbrauchbar getadelt werden zu müssen; *phantastisch* dagegen soll er nicht sein. Man darf sich auf keinen Fall über die Zweckforderungen ganz hinwegsetzen wollen, sonst greift die Welt nach dem Nüchternen und stellt sich zur Kunst in Opposition.

Die *Phantasie des Kunstgewerblers* soll sich keineswegs darin erschöpfen, gewisse Formen, die die betreffende Zeit im Anschluß an die Vorbilder einiger genialer, führender Zeitgenossen besonders sympathisch findet, äußerlich zu wiederholen. Tüchtige Kräfte werden nicht nur in Stilübergangszeiten, wie den heutigen, in denen zu leben ihnen die höchste Seligkeit bedeuten muß, sondern auch dann, wenn sich gewisse Formen- und Schmuckgruppen schon zu einem Schema eines geschlossenen Zeitstiles zusammengefunden haben, ihre *Individualität* nicht im allgemeinen Strome untertauchen lassen, sondern zu beweisen trachten, daß sie auch, wenn um sie herum stereotype Erzeugnisse entstehen, stark genug sind, der Allerwelts*schablone* entraten zu können. Selbst wenn das geometrisch-konstruktive Moment so stark betont ist wie in der Gotik, gelingt es originellen Künstlern, wirklich phantasievolle Schöpfungen zu vollbringen, ohne den Gebrauchswert herabzudrücken; wir können hier nur auf den Entwurf des Ulmer Weihwasserbeckens von Jörg Syrlin d. J. (Abb. 182) hinweisen. Wenn jedoch willkürliche Bildungen auftreten, wie man dies namentlich auf einigen spätgotischen Tafelbildern zu beobachten Gelegenheit hat, wenn uns auf dem Kupferstich „Der gotische Saal" des Meisters W (P. 37) konstruktiv unmöglich dünne Säulen zugemutet werden, als hätte man damals schon mit Eisenarchitekturen rechnen können, dann werden wir nur von phantastischen Leistungen sprechen. Solche Darstellungen veranschaulichen uns Werke, die über das Landläufige ihrer Zeit heraustreten wollen, aber doch wenigstens durchaus die Formensprache ihrer Epoche, in unseren Fällen die der süddeutschen Spätgotik, deutlich an die Stirne geschrieben tragen. Wenn ein neuer Stil erst *im Entstehen* begriffen ist, dann gibt es immer zahlreiche Entgleisungen des Hinundher-Tastens,



Abb. 185. Kännchen mit grünen Augen
Gotha, Museum



Abb. 186
Zinn-Spiralflasche, 18. Jahrh.
Sammlung Nestel, Stuttgart

ähnlich unserem sogenannten „Jugendstil“; charakteristisch ist hierfür jener Lehnstuhl, in dem Pilatus in Lukas Cranachs Passion von 1509 (Abb. 183) sitzt; hier haben wir einen Versuch vor uns, in der noch nicht allgemein geläufigen Renaissance debütieren zu wollen, der gründlich vorbeigelungen ist. — Es hat aber auch zu allen Zeiten ausgesprochene Sezessionsschöpfungen gegeben, die ihre Originalität darin betonen, daß sie den gerade herrschenden oder eben aufkommenden Stilelementen nach Tunlichkeit ganz auszuweichen bemüht sind. Am leichtesten ist dies erreichbar, wenn man in Formgebung und Schmuck prononcierte Motive überhaupt wegläßt, also mehr mit ganz einfachen Begleitlinien[1]) oder Tupfen arbeitet. Aber auch verhältnismäßig komplizierte Stücke, die uns über ihre Entstehungszeit nicht auf den ersten Blick orientieren, sind in den Museen anzutreffen, wie altgriechische rotfigurige Astragalgefäße, die von van de Velde entworfen sein könnten (Abb. 184), dann wieder Messing - Kirchenleuchter aus Katzwang von 1724[2]), deren Füße uns ganz modern



Abb. 187. Elfenbein-Spiralflasche, 17. Jahrh.
Braunschweig, Museum

[1]) Vgl. den ganz modern anmutenden französischen Renaissanceband aus dem Besitze der Königin Christine von Schweden; (Abb. in Monuments inédits du cabinet de Guillaume Libri; London 1862, Tafel 45), der merkwürdig und trotzdem gewiß nur zufällig mit einem ganz modernen Einband von Frau Lampe v. Guaita in Weimar, abgebildet im Kunstgewerbeblatt, Sept. 1911, S. 34, übereinstimmt.

[2]) Nürnberg, Sammlung des Baurates Heinrich Wallraff; 1906 in Nürnberg ausgestellt.

vorkommen, oder unter den Edelmetallobjekten des Museums von Gotha ein kleines Kännchen mit grünen Augen und Krückel-Deckelaufsatz (Abb. 185)[1]), dem man die Herkunft aus der Barockzeit nicht sofort anmerkt. Namentlich spiralig gedrehte Formen sind zum Beispiel bei Säulenschäften der romanischen, gotischen oder Barockperiode ebenso häufig wie im Kunstgewerbe verschiedener Zeiten, und zwar in Zinn (Abb. 186), Elfenbein (Abb. 187), Majolika (Abb. 188) oder Holz (Abb. 189), ohne schon dadurch die Zugehörigkeit zum Formenkreise eines



Abb. 189. Buchsholz-Spiralkännchen
Kopenhagen (ehemalige Frohne-Sammlung)



Abb. 188
Majolika-Albarello aus Damaskus, 15. Jahrh.
Frankfurt a. M., Kunstgewerbemuseum
(Nach Kunstsammlung P. Metzler)

bestimmten historischen Stiles zum Ausdrucke zu bringen; selbst schraubenförmig gedrehte Turmhelme, wie in Kopenhagen, oder ebensolche Schornsteine, wie der von Framlingham Castle[2]), kommen vor. In der Architektur sind auch sonst solche Beispiele keineswegs selten; man denke nur an die ornamentale Belebung der Säulenschäfte oder an die vielen originellen Fensterformen oder Turmbekrönungen, die sehr häufig auch nicht von Haus aus Merkmale der betreffenden historischen Stilart sind.

Wenn Theodor Schreiber-Leipzig[3]) behauptet, daß „in den alten Stilen niemals Merkwürdigkeiten auftauchen", so können wir ihm somit nicht beipflichten. Die Merkwürdigkeiten gehen sogar darüber oft hinaus, was wir noch Originalität nennen, und fallen in das Gebiet des Exzentrischen. Wir werden im folgenden ver-

---

[1]) Auch das ziemlich verwandte Münchner Kännchen der (1911) in Paris versteigerten Silbersammlung C. Mayer-Rothschild Nr. 92 gehört hierher.

[2]) Abbildung bei W. Crane, Grundlagen der Zeichnung, S. 67.

[3]) Wenn die Wiedergabe in der Zeitschrift des Vereins deutscher Zeichenlehrer vom 21. Dezember 1901 verläßlich ist.

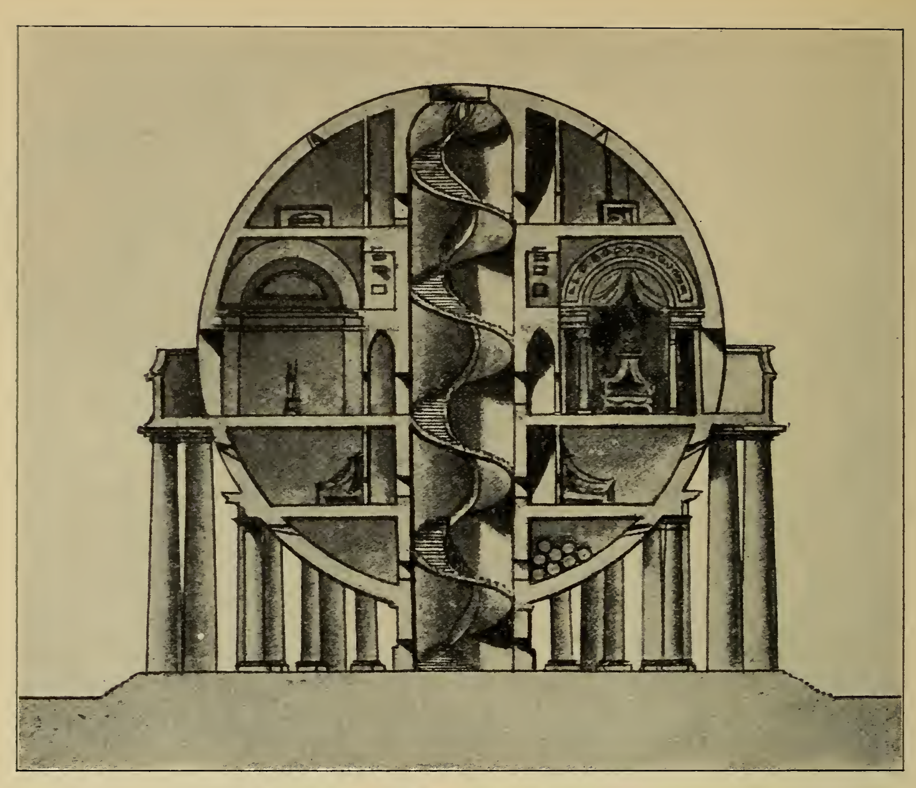


Abb. 190. Kugelförmiges Haus, Projekt von Vaudoyer, um 1780
(Nach dem Rosenthal-Stammbuch-Katalog)

schiedene Beispiele konstruktiver Besonderheiten aus der Kunst und aus dem Kunstgewerbe anführen, die zum Teil sogar mehr als seltsam, mitunter direkt bizarr sind. In der Architektur gibt es zahlreiche Grundrisse, bei denen die nächstliegende Zweckform ganz augenscheinlich von der Kunstform beherrscht wird. Vom spanischen Eskorialkloster, das nach dem Attribute seines Heiligen (Laurentius) einen rostförmigen Grundriß erhielt, wollen wir nicht reden; für ein weitläufiges Gebäude mit vielen Höfen ist ein Rostgrundriß gerade das Nächstliegende, daher auch längst vorher, ohne den Hinweis auf eine solche Beziehung, üblich gewesen. Auch beim Jesuitenkolleg von Kuttenberg in Böhmen, das seinem Gönner Kaiser Ferdinand II. zuliebe einen F-Grundriß zeigt, brauchte sich der Architekt keinen Zwang anzutun und konnte doch höheren Ortes eine Schmeichelei anbringen. Ähnliches kann man von Giulio Romanos T-Grundriß des Palazzo del Te bei Mantua sagen. Grundrißbildungen in der Form der Buchstaben E, F, I, L, O, T und U sind meist ohne verwickelte Konstruktionen leicht durchführbar. Auch das schon in alter Zeit sprichwörtliche [1]) „Cembalo

[1]) Der Reiseschriftsteller J. G. Keyßler (1730) zitiert den Spruch
Il Cembalo di Borghese
Il Dado di Farnese
Il Portone di Carboniani
Et la Scala di Gaëtani
Sono le quatre maraviglie Romane.

di Borghese" in Rom bedeutet keine gewaltsame Grundrißbildung, da das Dreieck durch den Bauplatz gegeben war. Polygone und Sterne als Grundrisse, wie etwa bei Vigeolas Schloß Caprarola nächst Viterbo oder beim Jagdschloß „Stern" bei Prag, sind dagegen nur auf Kosten der Raumgestaltung möglich; aber die Spätrenaissance, noch mehr aber die Barockzeit und das Rokoko gefielen sich nicht selten bei Kirchen- und Palastbauten in Spitzfindigkeiten des Grundrisses, die zwar nicht im mathematischen, aber doch im ästhetischen Sinne als exzentrisch bezeichnet werden können [1]). Aber auch in neuester Zeit sind polygonale Bildungen versucht worden, wie bei dem sechsstöckigen Zehneckgrundriß - Hotel des Harrison Albright im amerikanischen Badeort Westbaden, Orange-County (Indiana). Wohnhäuser mit kreisförmigem Grundriß werden in England, wo sich Barber Starker in Knock Shannock (Schottland) ein solches errichten ließ, besonders zu Jagdzwecken sehr empfohlen [2]); man scheint nicht zu wissen, daß schon die Barockzeit Jagdschlößchen mit Kreisgrundriß kennt, wie das Schloß „Humprecht" bei Sobotka in Böhmen. Ja wir haben sogar Projekte von Gebäuden, die nicht nur im Grundriß, sondern auch im Querschnitt kreisförmig gebildet sind, also vollständig Kugelform besitzen; dieser sehr bizarre Einfall wurde nicht nur zu Reklamezwecken auf der Pariser Weltausstellung von 1900 verwirklicht, wir finden ein solches kugelrundes Haus schon im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, und der französische Architekt Vaudoyer (Abb. 190) ist sein Urheber [3]). Auf Ausstellungen, die ja nur eine Saison erleben, kann man sich, zumal die heutige Eisentechnik die kühnsten Konstruktionen gestattet, sehr viel erlauben, selbst gewagte Bauwerke, wie das „Wasserschloß" der Görlitzer Ausstellung von 1905 wird man als vorübergehende Exzentrizitäten

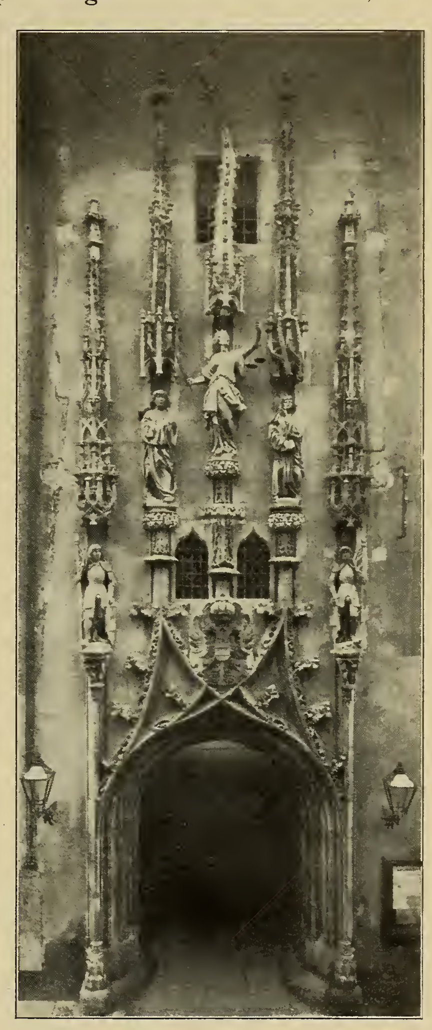


Abb. 191.
Gekrümmte spätgotische Mittel-Fiale am Rathaus zu Brünn

[1]) Unter den phantastischen Bauplänen der Gegenwart sei besonders auf das „Palais de la Musique" von François Garas hingewiesen, ein Haufen von vier riesigen übereinandergeschobenen Schildkröten mit fünf Riesensälen, deren gegenseitige Beeinträchtigung der Akustik ein zweifelhaftes Vergnügen bilden mag. (Zeitschrift „L'art décoratif 1908, S. 41.)

[2]) Illustrated Scientific News 1902.

[3]) Abbildung im Stammbücherkatalog Nr. 41 des Münchner Antiquariates Jacques Rosenthal (1907), Nr. 40.



Abb. 192. Portal von der Casa degli Zuccari, Rom
(Nach Arte Italiana XIV. 1905, Tafel 36)

nicht zu tadeln brauchen. — Seltsam erscheint es uns, wenn sich die Zahl der Gemächer, wie im Schloß von Chambord oder im Stuttgarter Residenzschloß, oder aber die Zahl der Fenster, wie etwa bei den Schlössern Schillingsfürst oder Eggenberg (bei Graz), nach den 365 Tagen des Jahres richten soll, wie etwa die alte chinesische Anatomie just 365 menschliche Knochen unterscheidet. In solchen Fällen dürfte es sich mehr um eine zufällige, nachträglich herausgefundene Übereinstimmung handeln, der zuliebe man vielleicht noch einige kleine Modifikationen unternahm. Sollte man schon bei der Verfassung von Bauplänen durch solche ganz unkünstlerischen Wünsche beengt werden, wäre dies selbstverständlich tadelnswert. In Bautzen steht an der Ecke des Heringsgäßchens ein 1724 umgebautes Haus, das die Spielerei mit den Monaten, Wochen und Tagen auf die Spitze treibt, indem es 12 Schornsteine, 52 Zimmer und 365 1/2 Fenster hat. Die Mühe, die dergleichen verursacht, hätte man besser in anderer Richtung betätigen können. — Einfensterige Fassaden, wie wir sie am Altmarkt von Posen neben dem Rathaus sehen können, sind „der Not gehorchend, nicht dem eigenen Trieb“ entstanden; ausschließlich fünffensterige Häuser nebeneinander anzuordnen, ist doch wohl schon zu weitgehend und im Interesse der Mannigfaltigkeit des Straßenanblickes nicht einmal wünschenswert; so stehen denn auch in der „Fünffensterstraße“ von Kassel heute nur noch zwei solcher Gebäude, die der Straße den Namen gegeben.

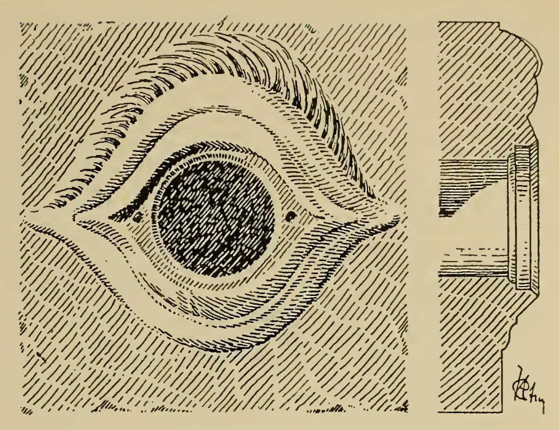


Abb. 193. Augenscharte von Bödigheim in Baden
Nach den Kunstdenkmälern Badens IV

Auch einzelne Architekturglieder sind recht häufig mehr oder weniger bizarr gebildet. Die gekrümmte Mittelfiale über dem Rathausportale von Brünn (Abb. 191) ist ein seltsames Bravourstückchen aus der spätgotischen Zeit; in unseren Tagen wurde ein großes Bankhaus in Berlin (Askanischer Platz 3) anscheinend zusammengeflochten. Aus der deutschen Renaissance möge der Plafond des Nürnberger Pellerhauses von 1608 genannt sein, der sich — ohne äußere Not — die schwierige Aufgabe gestellt hat, eine viereckige Decke mit fünfeckiger Mitte dennoch möglichst regelmäßig einzuteilen. Palmenbäume an Stelle von Säulen sind nicht nur in der Münchner Paulanerkirche (um 1620) oder im Hohenloheschlosse von Neuenstein zu finden, sondern auch anderwärts bekannt. Dachfenster in Gestalt von Harnischen kann man am Pariser Hôtel des Invalides [1]) sehen. Besonders auffallend ist die Casa degli Zuccari in Rom, bei der Tor und Fenster aus Menschenfratzen (Abb. 192) bestehen, ein kleines Gegenstück dazu ist die Augenscharte von Bödigheim in Baden (Abb. 193), wo das in der Architektur sehr häufige „Ochsenauge“ sehr übertrumpft wird, da wir hier sogar die naturalistisch gebildete Augenbraue antreffen.

[1]) Abbildung unter anderem bei Havard, Dictionnaire III, S. 495.

Originelle Denkmäler zu errichten, ist ein begreifliches und verdienstliches Bestreben, möge es sich um vorwiegend architektonische oder aber um plastische Schöpfungen handeln. Der Bismarckturm in Zehdenik (Brandenburg) von W. Krais [1]) zählt ohne Zweifel zu den gediegensten, monumentalsten Leistungen unserer Zeit; aber weniger glücklich war es, dieses großzügige Denkmal fast unverändert an zahllosen Stellen Deutschlands zu wiederholen. Da empfindet man es fast wie eine Erholung, wenn man ab und zu etwas ganz anderes, wenn auch keineswegs Besseres, sehen kann, wie zum Beispiel in Aachen, wo Georg Frentzen (1907) als Bismarckwahrzeichen ein gekröntes Riesen-B hinstellte; die lustigen Projekte von O. Gulbransson [2]) sind ja nicht zur Ausführung bestimmt. Auch wenn statt eines der stereotypen Reiterstandbilder — selbst von Fürsten, die das Volk sich sonst gar nicht hoch zu Roß vorstellt, wie Karl August von Weimar — einmal etwas anderes erscheint, z. B. General Gordon auf einem Kamel in Khartum am Nil, braucht man sich nicht zu ärgern, obwohl ein ähnliches Auskunftsmittel für unsere Generalität nicht verwendbar ist. Sogar eine Lokomotive, nämlich die älteste „Invicta“, die in England lief, sollte als ein Denkmal in London am Kopfe der Westminsterbrücke aufgestellt werden, aber man bekämpfte (1904) diesen Plan unter dem Hinweis, daß dann auch die älteste Droschke oder der älteste Schiebkarren Anspruch erheben würden, zu Nationaldenkmälern erklärt zu werden. — In Tokio steht ein Kriegerdenkmal, das nicht aus Allegorien, sondern nur aus einem riesigen — Bajonett besteht, aber darum an ästhetischem Wert unsere Denkmäler auch nicht übertrifft. — Italien hat in der Barockzeit eine ganze Reihe sonderbarer Denkmäler und Brunnen geschaffen, wie den Elefantenbrunnen von Catania, der von Alavoine in Paris noch überboten werden sollte [3]), oder die „Barcaccia“ auf der Piazza di Spagna in Rom, ein Kriegsschiff, aus dessen Kanonenrohren Wasser fließt (!), ein Werk des Vaters von Lorenzo Bernini. Auch der Neapolitaner Scipione Compagno hat (1646) recht närrische Denkmäler im Bilde festgehalten [4]), darunter einen vierstöckigen



Abb. 194. Monumento Branca
Mailand, Friedhof

[1]) Abbildung in der „Dekorativen Kunst“ 1908, S. 399.

[2]) Gulbranssons Bismarckmonumente in der Zeitschrift „Simplizissimus“ vom 17. Juli 1911.

[3]) Paris, Musée Carnavalet, Gemälde Nr. 205; Projekt eines Elefantenbrunnens auf der Place de la Bastille, um 1814.

[4]) Abbildungen im Münchner Auktionskatalog der Clara Lachmann usw. (Helbing) von 1902, Nr. 205 und 206.



Abb. 195
Kanzel in Schiffsform in der Kirche von Mühlbanz, Westpreußen
(Nach einem Diapositiv von Dr. Stödtner)

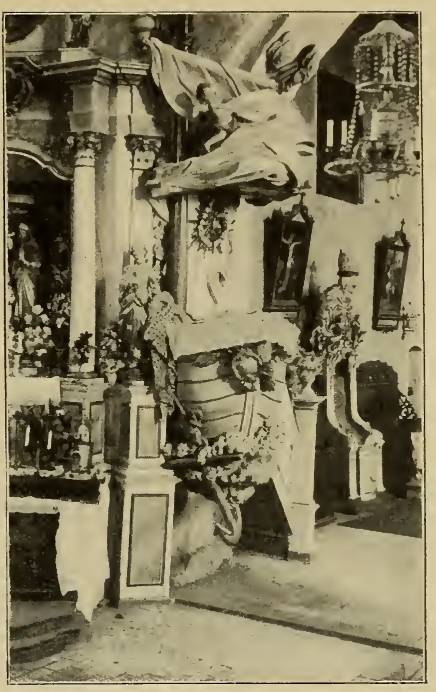


Abb. 196
Kanzel in Schiffsform in der Kirche von Lübschau, Westpreußen
Aus dem Denkmälerarchiv von Marienburg)

Obelisken aus nackten Menschenleibern, einen Ahnherrn des nicht weniger merkwürdigen Brancadenkmals vom Cimitero monumentale in Mailand (Abb. 194).

Die Barockzeit hat auch innerhalb der Kirchen manch originelles, mitunter auch bizarres Skulpturwerk geschaffen. Bekannt sind zum Beispiel die flämischen Kirchen, wie in Antwerpen, Brüssel oder Mecheln, die einander in üppigen und eigenartigen Kanzeln überboten, noch sonderbarer sind aber — offenbar in Anlehnung an die Jonasepisode — Kanzeln und Taufsteine in Gestalt von Walfischen, wie wir sie auch an weit auseinanderliegenden Orten, wie in Bošiletz bei Wittingau in Böhmen [1]) und in Mühlbanz in Westpreußen, antreffen; in der letztgenannten Kirche hat die Kanzel die Gestalt eines Schiffes (Abb. 195), was wir nicht nur in der nächsten Nähe, nämlich in Lübschau (Abb. 196), sondern auch in der Pfarrkirche von Traunkirchen in Oberösterreich — also wieder recht auseinanderliegend — sehen können. — Hier mögen auch die beiden holzgeschnitzten, barocken Heiligenfiguren erwähnt werden, die der Antiquar Brüschwieler in Freiburg i. B. (1909) in der Bodenseegegend gefunden hat; eigentlich sind es Bienenstöcke, denn durch ein Nabelloch eines jeden Heiligen fliegen die Bienen ein und aus, wodurch ihre Produkte offenbar eine höhere Weihe bekommen sollten. — Aber plastische Seltsamkeiten gibt es schon im Altertum, wie jene römischen weiblichen Porträtbüsten, bei denen sich das Haar abnehmen

[1]) Früher in der Barbarakirche von Wittingau; abgebildet in der „Topographie“ von Böhmen X (1904), S. 8.

und wie eine Perücke auswechseln ließ, damit die Büste dem Original, das ja auch sehr häufig die Perücken wechselte, stets angenähert werden konnte. Heutzutage wachsen bei Porträtbüsten Köpfe ohne Schultern durch das Zwischenglied eines ofenrohrartigen Halses aus Postamenten hervor[1]; und wiederholt konnte man schon auf den modernsten Kunstausstellungen plastische Werke unserer Tage sehen, die gleich als Torsi geboren wurden, als wären sie von Vandalen oder Bilderstürmern schon gründlich bearbeitet worden. Man fragt sich unwillkürlich: Warum läßt zum Beispiel Ariste Maillol (Berliner Sezession 1908)[2] seine Bronzedame, warum Auguste Rodin[3] seine Marmordame, oder warum etwa Klinger seine Amphitrite gleich ohne die beiden Arme auf die Welt kommen?

Aber derartigen widernatürlichen Verstümmelungen begegnet man auch in der modernen Malerei nicht selten; gar manche Gestalten werden durch den Bilderrahmen um ihren halben Körper amputiert; ja auch Köpfe werden glatt abgeschnitten, selbst von Müttern, die ihre Kinder halten[4]. Durch solche Exzentrizitäten kann man sich rasch den Nimbus von Originalität erwerben. Man versuche nur beliebige alte Gemälde, selbst so solide Bilder wie Angelica Kauffmanns Vestalin oder Liotards Schokoladenmädchen zu beschneiden, daß nur zum Beispiel das rechte obere Viertel übrigbleibt, und man wird staunen, welcher „moderne" Eindruck auf diese furchtbar einfache Art zu erzielen ist. Verdienstvolle, künstlerische Originalität wird aber auf diesem Wege wenig geschaffen.

Auch im Kunstgewerbe ist so vieles mehr seltsam als originell. Die Dreifußschale aus Trianon, die die Nachbildung einer Brust der Maria Antoinette sein soll[5], kann seine Ahnenreihe bis ins vierte Jahrtausend vor Christus zurückverfolgen, aus welcher Zeit wir keramische Milchschalen besitzen, die einem Ziegeneuter nachgeformt sind[6]; aber auch weibliche Brüste kommen schon frühzeitig in Marmor vor, wie in dem apulischen Castell del Monte, wo sie an die abgeschnittenen Brüste einer Geliebten des Hohenstaufen Friedrich II. erinnern sollen. — Manche Seltsamkeiten haben wir schon in anderem Zusammenhange zu erwähnen Gelegenheit gehabt; hier mögen nur noch die vielen wunderlichen Bildungen gestreift werden, die man so häufig als Henkel oder Griffe, nicht zuletzt in der alten Porzellanindustrie anzutreffen Gelegenheit hat. An einer Frankentaler Empirekanne bildet zum Beispiel ein naturalistischer Hirschfuß — den wir schon auch allein als Trinkgefäß in der Goldschmiedekunst kennen gelernt haben — den Henkel, während der zugehörige Hirschkopf als Schnauze dient[7]; bei einem ägyptisierenden Ludwigsburger Porzellanservice, auch aus der Empirezeit kann man Krokodile als Griffe sehen[8]. Eine besonders widersinnige Konstruktion weist jene Sèvreskanne des Pariser Musée des arts décoratifs (Abb. 197) auf, bei der Ausguß und Henkel von derselben, anscheinend

---

[1] Zum Beispiel Münchner Glaspalastausstellung 1909, Nr. 2167.

[2] Abbildung in „Kunst für Alle" 1908, S. 420.

[3] Abbildung in „Deutsche Kunst und Dekoration", März 1910, S. 126.

[4] Beispiele waren zu finden auf der Münchner internationalen Kunstausstellung 1897, Nr. 1965, auf der Ausstellung deutschböhmischer Künstler in Reichenberg (1906), Nr. 272, oder in der Pariser Exposition d'Automne 1907, Nr. 1392.

[5] Abbildung in E. Fuchs: Illustrierte Sittengeschichte.

[6] H. Ranke in der Berliner „Werkkunst" IV, S. 132.

[7] Abbildung im Auktionskatalog H. Leonhard-Mannheim II (München 1910), Nr. 258.

[8] Abbildung im „Album" von O. Wanner-Brandt, Nr. 1222 ff.

umgelegten Schlange gebildet wird; zwei völlig verschiedene Funktionen, deren eine die Durchlöcherung verlangt, werden da durch ein konstruktiv belangloses Mittelstück gewaltsam zu einem Zusammenhang genötigt. — Manche Originalitäten sind nicht so weit hergeholt, sondern streifen nur an billige Opposition, die aber nicht das gerade Gegenteil des bisher Gegebenen, sondern nur eine naheliegende Variante bedeutet. Die französische Ordensauszeichnung der Ehrenlegion (1802) wollte sich von den meisten anderen Orden, die merkwürdig phantasielos und



Abb. 197. Sèvres-Porzellankanne,
bei der Henkel und Ausguß dieselbe „umgelegte“ Schlange bildet
Paris, Musée des arts décoratifs

unselbständig zu sein pflegen, sondern meist das Malteserkreuz beibehalten, unterscheiden, blieb aber bei der geringen Variante der fünfteiligen statt der vierteiligen Anordnung stecken. — In England bemüht man sich seit einigen Jahren, das seit alters her rechteckige Billardbrett elliptisch zu gestalten, wie man neuerdings auch elliptische Spielkarten statt der rechteckigen in den Handel gebracht hat. Solche „Erfindungen“, mögen sie immerhin in den Kreisen der betreffenden Spieler Revolutionen heraufbeschwören, sind doch ziemlich belanglos; ebenso „genial“ wäre ein sechseckiges oder parabolisches Spielbrett oder ein Billard mit konkav eingezogenen „Banden“, ein Billard mit regelmäßigen oder

unregelmäßigen Erhöhungen und Vertiefungen auf der Spielfläche oder anderseits ganz kreisförmige und dreieckige Spielkarten und dergleichen. — „Das Übel, an dem unsere Zeit krankt, heißt Individualismus," sagt R. Schaukal, und wenn sich der Individualismus in solchen Richtungen betätigt, mag man diesem Paradoxon beistimmen.

Aber wenn Künstler und Kunstgewerbler im Schweiße ihres Angesichtes recht originell kommen wollen, so tun sie eigentlich dasselbe, was ihre Kollegen auf anderen Kunstgebieten auch keineswegs verschmähen. Zu welchen Mitteln greift doch nicht selten Literatur und Theater, um neues Aufsehen zu erregen! Und in der modernen Musik haben wir es ja miterlebt, daß die bisherigen Orchesterinstrumente um einige Spektakelmaschinen vermehrt worden sind, wie durch Paderewskis „verbessertes" Donnerblech „Tonituine", durch die Ruten und den Hammer von Gustav Mahler und nun auch schon durch die Automobilhupe. Wie weit sind wir da noch entfernt von Lichtenbergs[1]) scherzhaftem Vorschlag, die „peinliche Halsgerichtsordnung" in Musik zu setzen und in der Partitur Maultrommeln und Kanonenschüsse nicht zu vergessen?

Nicht jede Originalität ist an sich schon verdienstlich. Die Erfindung neuer Sprachen, die keine Hoffnung haben, über Vereinskreise hinauszudringen, oder neuer Maße und Gewichte, die Hervorkehrung der Individualität kleiner Nationchen, die viel besser täten, in große Kulturgemeinschaften aufzugehen — viele solche Beispiele im gewöhnlichen Leben bringen uns zum Bewußtsein, daß wenigstens alle jene Formen von Originalität, die als „Eigenbrödelei" zu bezeichnen sind, im Hinblick auf die großen, gemeinsamen Ziele der Menschheit geradezu bekämpft werden sollen.

In Kunst und Kunsthandwerk werden wir jede Originalität, die nicht gequält ist, sondern anscheinend mühelos eine tatsächliche Verbesserung auch in konstruktiver Beziehung bringt, gewiß nur mit Freude begrüßen. Aber wir wissen aus der ganzen bisherigen Entwickelung, wie selten wirklich wertvolle Äußerungen einer genialen Begabung sind, und sollen daher auch nicht vom Alltag verlangen, daß er sich in der Hervorbringung von Originalitäten, die nur Exzentrizitäten zu sein pflegen, überstürze. Und wenn wir auch einem tatsächlich phantasiebegabten Künstler manches zugute halten, mag auch nicht jeder seiner Bleistiftstriche auch schon eine Offenbarung bedeuten, so sehen wir in der Regel nur zu bald an dem großen Schwarm der Schüler und Nachahmer, die jeder Individualität selbst ohne ihr Zutun Gefolgschaft leisten, ob die gegebenen Anregungen so hoffnungsvoll und stark waren, um selbst durch mißverstandene und schlechte Verwässerungen hindurch noch ihre Lebenskraft zu behaupten.

[1]) Göttinger Taschenbuch für 1798, S. 167.

III. Kunstform und Schmuck

Wenn wir Götter oder Engel wären und uns daher ebenso erhaben über die Ethik des irdischen Materials wie über die logischen Wahrheiten konstruktiver oder technischer Fragen fühlen dürften, könnten wir unsere Betrachtungen erst bei diesem im engeren Wortsinne ästhetischen Kapitel beginnen. Da wir Menschenkinder uns jedoch über das Rohstoffliche ebensowenig hinwegsetzen dürfen wie über die nüchternen Angelegenheiten des zweckgemäßen Aufbaues und der werkgerechten Ausführung, waren die ausführlichen bisherigen Betrachtungen sicherlich nicht überflüssig. Jetzt erst haben wir eine sichere Basis gewonnen, von der aus wir auch die schwierigeren Fragen behandeln können, die nicht lediglich an die Verstandestätigkeit, sondern auch an unser künstlerisches Gefühl appellieren.

Das Kunstgewerbe einer jeden Zeit ist bestrebt, die rein konstruktive Zweckform, die ein Kompromiß zwischen dem Material, der Technik und dem Gebrauchswert bedeutet, zur Kunstform zu gestalten[1]). Darunter sind selbstverständlich nicht jene industriellen Seltsamkeiten zu verstehen, die man leider so oft sieht, wie eine kleine Statuette der Venus von Milo, der mitten auf dem Bauch eine kleine Weckeruhr eingefügt ist, oder eine Verkleinerung der Nike von Samothrake, die an Stelle des verlorenen Kopfes eine elektrische Glühbirne[2]) trägt. Kunstform und Zweckform sind nicht zwei äußerlich aneinander gefügte verschiedene Teile, sondern die eine wächst organisch aus der anderen heraus, so daß ein untrennbares Ganzes entsteht.

Nur vorübergehende puritanisch-asketische Anwandlungen erklären die beste Lösung des Zweckgedankens auch schon für eine künstlerische Tat. Wenn dies der Fall wäre, gäbe es fast gar keine künstlerischen Entwicklungsmöglichkeiten, da es strenggenommen für jeden Gebrauchszweck innerhalb desselben Materials und derselben Technik nur **eine** vollkommenste Lösung für alle Zeiten geben kann, wodurch öde Langweile, also gerade das Gegenteil jeglicher Kunst, in Permanenz erklärt würde[3]). Wenn material- und werkgemäße Konstruktion auf halbem Wege der künstlerischen Idee begegnet, das heißt, wenn reale Zweckform

[1]) Vgl. L. Erhard: „Die neuzeitliche Tektonik“ in der Zeitschrift „Technik und Wirtschaft“ 1911, Heft 5. In dieser sehr beachtenswerten Abhandlung heißt es von der neuzeitlichen Tektonik, sie habe „das Gepräge eines Transformators, welcher das von der technischen Seite her anströmende Gewirr der Werkformen in sich aufnimmt, sichtet, ordnet und zu Grundgestalten des Materialstiles umformt, worauf diese tektonischen Typen dann der Werkkunst zur freien Ausgestaltung der Kunstformen zufließen können“.

[2]) Vgl. Félix Duquesnal: „Les chefs-d'œuvre du mauvais goût“ in „Je sais tout“, 1909, S. 406.

[3]) Vgl. auch den vorzüglichen Aufsatz von Otto Scheffers: „Zweckform und Ornament“ in der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ 1909 (XXIV), S. 234 ff.

mit der idealen Kunstform möglichst zusammenfallen, dann haben wir die allerbeste Lösung vor uns, da dann weder der nüchterne Konstrukteur, der nur mit Zahlen rechnet, noch auch der traumverlorene Künstler, der einem originellen Einfall zuliebe auch vor einer aufgelegten Zweckwidrigkeit häufig nicht zurückschreckt, einseitig zu Worte kommen.

Aber dies ist wieder nur durch ein Kompromiß möglich. Die konstruktiven Linien brauchen keineswegs zu verschwinden, wenn die künstlerische Profilierung kleine Veränderungen an ihnen vornimmt, um ihnen die nicht immer monumentale Strenge oder phantasielose handwerkliche Nüchternheit zu nehmen. Diese Modifikationen erhöhen — darüber dürfen wir uns nicht täuschen — den Gebrauchswert nicht; aber das ist auch nicht nötig, es genügt uns schon, wenn sie ihn nicht nennenswert beeinträchtigen. Auch die Ökonomie, die nach dem kürzesten, nicht nach dem schönsten Wege zu fragen hat, kommt hierbei nicht immer auf ihre Rechnung; aber wir wollen schon zufrieden sein, wenn der Mehraufwand an Material und Arbeit die Forderungen der nüchternen Konstruktion nicht allzusehr ins Ungemessene steigert.

G. Semper sagt ganz richtig: „Beim Werden einer Kunstform kommt auch Stoff und Technik in Betracht.“ Dies ist wohl zu beachten, da man heute manche Stimme hören kann, die statt des Wörtchens „auch“ ein „nur“ setzen wollen. Das wäre verkehrt. Handwerk und Kunsthandwerk ist zweierlei: erst durch die, wenn auch nicht freie, so doch durch Material, Technik und Zweckbestimmung gebundene Phantasietätigkeit wird das Handwerk zum Kunsthandwerk, die Zweckform zur Kunstform. Von krankhafter oder irregeleiteter Phantasie soll hier nicht die Rede sein; sie verschuldet schon allein, natürlich erst recht im Bunde mit manueller Impotenz, Geschmacklosigkeiten. „Das Fürchterlichste ist, wenn platte, unfähige Menschen zu Phantasten sich gesellen“, sagt schon Goethe. Aber auch die fruchtbare, gottbegnadete Phantasie soll im Kunstgewerbe nicht selbstherrlich dominieren wollen, sondern hat sich einsichtsvoll den Forderungen des realen Gebrauches zu unterwerfen.

Darf sich schon die sehr empfindliche Silhouettenlinie[1]) eines Gegenstandes, die mit feinem künstlerischen Takt die konstruktive Linie ungefähr begleiten soll, keineswegs ins Uferlose verlieren, so gilt dies in noch höherem Grade von den anderen Schmuckelementen, die sich der Konstruktion unbedingt unterordnen müssen[2]). Der Farbe läßt sich weniger häufig der Vorwurf machen, daß sie den konstruktiven Aufbau zerreiße oder entstelle, dagegen um so öfter dem übrigen Schmuck, mag er nun in der Fläche oder im Relief gehalten sein. Die blindwütige Ornamentiererei, die alles bekleckste und verdeckte und jegliche vernunftgemäße Gliederung durch Jahrzehnte hindurch erdrückte und

[1]) Welche minimalen Differenzen bereits eine deutlich wahrnehmbare Veränderung hervorrufen können, zeigt uns folgendes Experiment: Man beachte bei Beerdigungen oder schlicht-bürgerlichen Festen, wenn auch ältere Jahrgänge von Zylinderhüten ausrücken, welche verschiedenen Abweichungen in der Schweifung oder Krempengestaltung schon genügen, um einen „unmodernen“ Hut als „unmöglich“ zu charakterisieren.

[2]) Darum ist zum Beispiel das Zickzackmuster ein so schlechter Kleiderschmuck, der die Linien des menschlichen Körpers häufig sinnlos durchschneidet. Man betrachte etwa die beiden dem Wybrand de Geest bzw. Albert Cuyp zugeschriebenen Gemälde im Amsterdamer Rijksmuseum und in der Sammlung Huybrecht. Abbildungen in der Zeitschrift „Connoisseur“ XIII, S. 121.

und erstickte, trägt die Schuld daran, daß der Begriff „Ornament“ einen so schlimmen Beigeschmack bekam. Das war nun Wasser auf die Mühle für jene Künstler, deren Stärke nicht in der freien Phantasietätigkeit, sondern hauptsächlich, mitunter fast ausschließlich, im Konstruktiven liegt. Aber nüchternen Klassizismus hat es zu allen Zeiten gegeben, und doch wucherte das Ornament immer wieder zu neuem Leben empor; denn das natürliche Schönheitsbedürfnis des Menschen verlangt nicht nach kahlen Betonmauern, sondern empfindet selbst dann ein Lustgefühl, wenn zwischen alten Gesteinquadern aus Ritzen und Spalten grünes Unkraut hervorlacht. Würden wir uns nach einem Walde sehnen, dessen Baumstämme glatt polierte Säulen wären? Freuen wir uns nicht vielmehr, daß wir überall Schlinggewächse, Moose und Flechten mit ihren tausendfältigen Formenabwechslungen antreffen? Und die Natur war doch zu allen Zeiten nicht die schlechteste Lehrmeisterin der Kunst!

„Schönheit der Maschine“

Neue Schlagworte sind ein gefundenes Fressen für die Kunstschwätzer, aber eben darum leider der Ausgangspunkt eines wahren Rattenkönigs verschrobener Anschauungen, die sich in den weitesten Kreisen festsetzen und nur äußerst schwer wieder ausgerottet werden können.

W. Morris, der einseitige Gegner aller Maschinenarbeit, hat die Maschine das Symbol des Häßlichen genannt; ihm widersprach (1896) Sir Benjamin Baker in London, der von der Schönheit alter Holzbrücken, Fischerboote, Windmühlen, Wasserräder oder des Tauwerks alter Segelschiffe schwärmte. Noch war ein gut Stück Romantik dabei; man wies nur auf die patinierte Schönheit alter Zweckkonstruktionen hin, deren malerische, zum großen Teile koloristische Reize aber nicht erst entdeckt zu werden brauchten, da die alten holländischen Maler dies schon vor Jahrhunderten künstlerisch zu verwerten wohl verstanden hatten. Aber die Opposition ging bald weiter und ließ auch gewisse Material- oder Linienreize neuer technischer Erzeugnisse gelten, bis man endlich noch einen Schritt weiter kam, nämlich zu einer einseitigen Verherrlichung reiner Zweckformen, die man den entarteten Kunstformen gegenüberstellte. Im Anschluß an das Herkomerrennen von 1905 wurde zum Beispiel eine „Schönheitskonkurrenz“ der an dem Rennen beteiligten Automobile veranstaltet. Tonangebend aber wurde hier erst die Dresdener Ausstellung von 1906, indem der offizielle Katalog[1]) klipp und klar ausspricht, „daß bereits rein technische Leistungen, sofern sie den Gesichtspunkten der Schönheit des soliden Materials, der Schönheit der gediegenen Arbeit und der Schönheit der reinen Zweckformen nachkommen, eine Fülle von geschmackvoller Schönheit aufweisen.“ — Damit glaubte man Morris erschlagen zu haben, und jubelnden Herzens verkündigten das neue Evangelium zunächst jene in alle Windrichtungen, denen jede künstlerische Phantasie versagt blieb und denen sich nun doch die Pforten der Schönheit erschließen sollten.

Eigentlich setzte diese Bewegung schon früher ein, nämlich im Pariser Weltausstellungsjahr von 1900, indem man den Clou der Vorgängerin von 1889,

[1]) Abteilung B, Kunstindustrie; a) Industrielle Vorbilder. S. 141.

nämlich den Eiffelturm, über den ursprünglich fast alle Kunstrichter empört waren, jetzt erst zu würdigen begann; es war nicht mehr die rein technische Rekordleistung, die man mit gemischten Gefühlen gelten lassen mußte, sondern eine wirkliche, ästhetische Befriedigung über die monumentalen und doch so eleganten Formen und graziösen Linien, die an diesem Werke zum ersten Male demonstrierten, daß in einem Techniker auch ein Stück Künstler stecken könne. Aber nun kam die falsche Verallgemeinerung und fing an, jeden Viadukt und jede Eisenbrücke, die man früher als Zerstörung des ganzen Landschaftsbildes nicht laut genug verlästern konnte, schön zu finden, einen Rangierbahnhof oder ein Kohlenbergwerk jeder Burgruine oder jedem Schloßpark vorzuziehen.

Diese Richtung, die heute — zum Teil durch die Heimatschutzbewegung — wieder im Abflauen begriffen ist, kann man sehr wohl begreifen. Die ungeahnten, überwältigenden technischen Errungenschaften auf den verschiedensten Gebieten müssen jeden, auch den, dem die Rußplage oder die Abwässer, Ausdünstungen oder Geräusche großindustrieller Betriebe nicht angenehm sind, zur rückhaltslosen Bewunderung hinreißen. Aber diese Bewunderung — darüber hat man sich eben keine Rechenschaft abgelegt — ist nur zum Teil ästhetischer Natur. Die Freude an der ästhetischen Profillinie, die die schlichtere konstruktive Linie ja schon beim Eiffelturm mehrfach ersetzt, oder an den vornehmen Verhältnissen allein ist es sicherlich nicht, der diese Bewunderung restlos zugeschrieben werden könnte. Die „Schönheit der Maschine“, wie das Schlagwort nun einmal hieß, ist bei Lichte besehen zum größten Teile eine Freude an der Zweckmäßigkeit, also nur an konstruktiven Vorzügen, die auch ohne ein Atom künstlerischer Begabung korrekt befriedigt werden können. Alle die schönen Redensarten „der Maschinenbau ist eine Kunst, ebenso wie die Architektur“ (Pudor) oder daß eine Maffeische Schnellzugslokomotive „zu ihrer Schönheit nichts mehr bedürfte“ (Lux), daß auch ein schlichter „Koffermacher geradezu kulturfördernd erzieherisch“ wirke (Lux), daß „vom Stellmacher der Künstler was lernen“ solle (Lux) und dergleichen beruhen auf einer falschen Identifizierung von „Zweckform“ und „Kunstform“. Die starke Unterstreichung des Zweckgedankens wird niemand wundernehmen, der die Entartung des Kunstgewerbes in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts näher verfolgt hat. Da lag das Schwergewicht bei allen Dingen, die für künstlerisch gehalten werden wollten, so sehr auf der ornamentalen Seite und die Prioritätsforderung der vernünftigen Zweckerfüllung war so rücksichtslos beiseitegeschoben worden, daß die natürliche Reaktion dagegen oder — wie sich Muthesius ausdrückt — „die zunehmende Abneigung gegen unsachlichen Formenaufwand, gegen Schmuck überhaupt“ nicht ausbleiben konnte, und die Befriedigung der einfachsten Zweckforderungen wie eine Erlösung und Befreiung aus Nacht und Nebel erschien. R. Schaukal macht sich zum Sprachrohr dieser Stimmung, wenn er sagt: „Unsere Zeit verträgt keine Kunst im ‚Leben‘. Unsere Zeit braucht praktische Dinge.“

Das eine ist jedenfalls vollkommen richtig: Was vollkommen schön sein soll, muß auch vollkommen zweckmäßig sein. Aber daraus folgt noch lange nicht, daß auch die Umkehrung dieses Satzes gestattet wäre. Was vollkommen zweckmäßig ist, braucht uns deswegen noch lange nicht ästhetisch zu befriedigen; wenn es nur zweckmäßig ist und nichts anderes, dann kann es sogar nie ein Kunstwerk, nicht einmal ein Werk des Kunstgewerbes sein, sondern

nur ein Erzeugnis des Gewerbes oder der Industrie. W. Morris sagt: „Haben Sie nichts in Ihren Häusern, wovon Sie nicht wissen, daß es nützlich, wovon Sie nicht glauben, daß es schön ist.“ Den Unterschied von „nützlich“ und „schön“ betont Walter Crane noch viel stärker: „Mechanische Vollendung ist ein Ding und künstlerisches Empfinden ein ganz anderes, und je mehr ein Volk die erstere als Endzweck betrachtet, destoweniger ist es imstande, das zweite zu pflegen und Verständnis dafür zu besitzen.“

Kein Ästhetiker der Neuzeit hat wohl über das Wesen der Kunst so gründlich nachgedacht und selbst versteckte Beziehungen so trefflich von allen Seiten beleuchtet wie Konrad Lange-Tübingen[1], und keiner hat auch das Verhältnis von Ingenieur- und Kunsttätigkeit, von „praktisch“ und „schön“ so scharf umrissen wie er. Gerade hier wird es deutlich ausgesprochen, welch gewaltiger Unterschied zwischen der praktischen und der ästhetischen Freude, zwischen Handwerk und Kunst ist. Ja, Lange geht sogar so weit, zu behaupten: „Die Schönheit hat mit der Zweckmäßigkeit gar nichts zu tun.“ Das ist aber offenbar nicht so wörtlich zu nehmen, sondern galt wohl mehr als kalter Wasserstrahl gegen die fast allgemeinen Modebeteuerungen, daß unser Heil ausschließlich in der Befolgung der Zweckforderungen zu suchen wäre. Ganz richtig hören wir hier: „Gerade das winzige Etwas, das über die Notwendigkeit hinausgeht, empfinden wir als schön.“

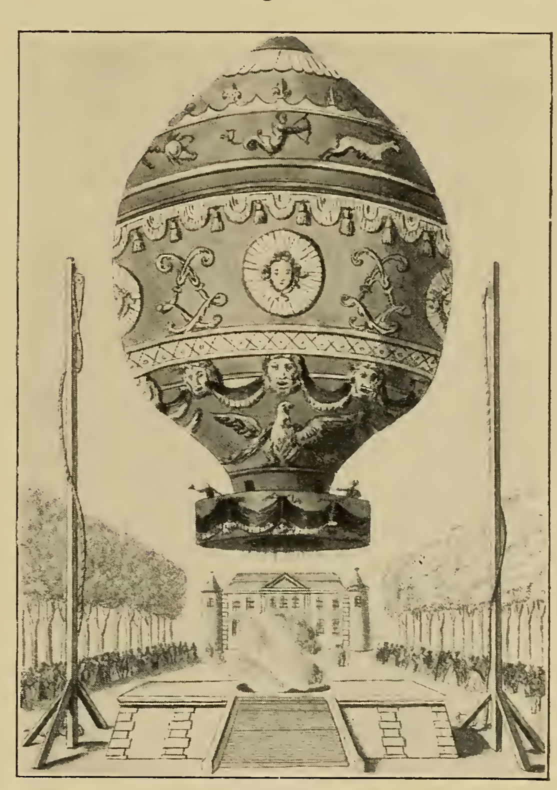


Abb. 198. Der erste Luftballon von Montgolfier 1783
(Nach einem gleichzeitigen Kupferstich)

Aber heute hat sich der Streit schon etwas beruhigt; die Meinungen haben sich zum großen Teile geklärt. Die Absichten, die die Fanatiker der Zweckkonstruktion verfolgten, sind glücklich erreicht. Wir haben gerade in Architektur und Kunsthandwerk die vernunftgemäße Basis wiedergefunden. Noch 1902[2]) mußte selbst ein Muthesius aus pädagogischen Gründen die Frage aufwerfen, ob „zu der reinen Zweckmäßigkeit noch irgendein Zusatz“ zu treten habe; aber

---

[1]) Konrad Lange: Wesen der Kunst. 2. Auflage (1907), besonders S. 52, 53, 137 und 516, noch mehr in Langes Schrift: „Schön und praktisch“ (Führer zur Kunst 16, 17), Eßlingen (1908).

[2]) „Dekorative Kunst“ V (Januar 1902), S. 141 ff.

schon fünf Jahre später[1]) sagt er selbst: „Die Verfolgung des bloßen Nützlichen konnte im Grunde kein anderes Ziel haben als die Erwerbung der äußeren Mittel zum Leben." — Heute hätte auch H. Obrist weniger Veranlassung, die konstruktiven Vorzüge eines Ozeandampfers dem da gewöhnlich eingebauten Rokokosalon gegenüberzustellen[2]), da gerade unsere großen Schiffahrtsgesellschaften inzwischen famose moderne Innenräume von künstlerischem Gepräge schaffen ließen. Und wenn die Dii minorum gentium sich noch darin gefallen, in Zeitungsfeuilletons die „künstlerischen" Vorzüge konstruktiver Technik mit ganz billigen Ausfällen gegen den „Jugendstil" zu garnieren, so mag man ihnen die Freude lassen; wenn ihnen ein Führer wieder ein anderes Schlagwort hinwerfen wird, so werden sie sich ebenso hungrig auf diesen Knochen stürzen und ihn von allen Seiten benagen, um ebenso viele Feuilletons herauszuschinden.

Den gegenwärtigen und hoffentlich bleibenden Standpunkt hat Peter Behrens[3]), der bekanntlich seine Kraft in erster Reihe der Großindustrie zur Verfügung stellt, ausgedrückt: „Erst im Bunde mit der veredelnden Kunstform können Werke des Ingenieurs ästhetische Wirkungen üben." —

Gerade in dieser Streitfrage, die hoffentlich keine mehr ist, schien es empfehlenswert, viele Autoritäten direkt zum Worte kommen zu lassen, um weitverbreiteten Irrtümern besonders wirkungsvoll begegnen zu können. Wenn nun neuerdings gefordert wird, daß die Werke des Ingenieurs durch die Kunst befruchtet werden sollen, so ist damit selbstredend nicht gemeint, daß man Dynamomaschinen, Wasserleitungen oder gar Luftschiffe mit irgendwelchen äußerlichen Ornamenten behängen oder bekleben möge. Es gab zwar eine Zeit, die auch Maschinen „gotisch" baute[4]) oder zum Beispiel das Borsigsche Wasserwerk von Sanssouci (1842) als einen maurischen Tempel hinstellte; und die ersten Luftballone von Montgolfier (1783, Abb. 198) und seinen Nachfolgern trugen sogar reichen klassizistischen Schmuck. Aber das ist keineswegs das Ziel unserer Bestrebungen, wieder dahin zu gelangen, wo uns das Schlagwort von der „Schönheit der Maschine" wieder zum Bewußtsein rufen mußte. Wir bewundern zwar die reich geschnitzten und vergoldeten Galakarossen und Prunkschlitten der Barockzeit oder das venezianische Dogenschiff „Bucentoro", sehnen uns aber nach derartigen veralteten Beförderungsmitteln doch nicht mehr zurück, weil wir eben den Wert praktischerer Zweckformen schätzen gelernt haben und diese der Kunstform keineswegs zu opfern gewillt sind. Aber es wird gewiß nicht lange dauern, so werden wir den konstruktiven Forderungen des Ingenieurs doch allgemein „das winzige Etwas, das über die Notwendigkeit hinausgeht," beigesellen wollen, das heißt wir werden die Zweckformen zu Kunstformen umgestalten. Hat es denn zum Beispiel die Mathematiker und Astronomen der italienischen und deutschen Renaissance verdrossen, wenn ihre Instrumente, z. B. die Transporteure oder Astrolabien, ohne deswegen unpraktisch zu

---

[1]) „Werkkunst" (Berlin) vom 20. Oktober 1907, S. 29.

[2]) „Kunstwart", 1. Aprilheft 1903, S. 21.

[3]) „Werkkunst" IV, Heft 23, S. 363. Vgl. auch den lesenswerten Aufsatz von Erich Willrich in der „Dekorativen Kunst", September 1909.

[4]) Abbildungen von gotisierenden Maschinengestellen aus dem Deutschen Museum von München veröffentlicht zum Beispiel L. Erhard in der Zeitschrift „Technik und Wirtschaft" IV (1911), Heft 5.

sein, künstlerisch so wertvoll geschmückt waren? Liegt nicht gerade in solchen Beispielen der schönste Beweis für die hohe ästhetische Kultur jener Zeit?

P. Rée sagt[1]: „Seine Pflicht tun und seine Pflicht gerne tun, sind zwei ganz verschiedene Dinge, und diese Verschiedenheit ist es, welche die handwerklichen und kunsthandwerklichen Dinge voneinander scheidet. Jene machen auf uns den Eindruck, als täten sie ihre Pflicht, aber auch nicht mehr, diese dagegen rufen den Eindruck hervor, als dienten sie uns gerne, als verursachte ihnen das Dienen keine Mühe, sondern mache ihnen vielmehr Freude. Jene sind wie Sklaven, die uns dienen müssen und diesem Muß auch pflichtgemäß nachkommen, diese dagegen wie liebe Freunde, die uns gerne dienen wollen." — In dieser feinsinnnigen Gegenüberstellung liegt das charakteristische Unterscheidungsmerkmal zwischen dem technisch und künstlerisch Vollendeten, ebenso wie in der Konfrontation von „gesund" und „schön". Wäre es nicht entsetzlich, wenn es auf der Welt keine schönen oder geistreichen Menschen gäbe, sondern nur normal gesunde Menschen, so wenig die allgemeine Volksgesundheit dadurch unterschätzt werden darf?

Formen und Proportionen

Während man in allen rein handwerklichen Fragen, die das Material und die Zweckform nebst der damit zusammenhängenden Technik betreffen, schon deswegen, weil hier alles leicht faßlich und durch logische Vernunftschlüsse bequem erreichbar ist, strenge Forderungen und Regeln aufstellen kann, wird man in allen künstlerischen Fragen die größtmögliche Freiheit walten lassen, die im Kunstgewerbe womöglich durch nichts anderes beschränkt werden möge als durch die Rücksichtnahme auf das eine einzige Gesetz, daß durch die Phantasietätigkeit des Künstlers die praktischen Vorzüge, die wir dem Handwerker oder Ingenieur verdanken, nicht wieder in Frage gestellt oder ganz illusorisch gemacht werden dürfen. Wenn das, was uns die material- und werkgemäße Zweckkonstruktion beschert hat, durch „Kunst" wieder aufgehoben wird, dann ist es eben nicht jene Kunst, die man im Kunstgewerbe brauchen kann; der Künstler, der sich zu den selbstverständlichen Kompromissen mit den praktischen Vorbedingungen nicht herbeilassen will, mag sich auf anderen, freien Kunstgebieten betätigen; im Kunsthandwerk wäre seine Mitwirkung kein Segen; da gibt es keine einseitige Diktatur, sondern nur ein liebevolles Zusammenarbeiten von Poesie und Prosa.

Man darf sich das Verhältnis zwischen handwerklicher Zweckform und ideeller Kunstform nicht etwa materiell denken; die letztere ist nicht etwa eine Hülle, in der die Zweckform oder — um mit Schinkel zu reden — der „Trivialbegriff des Gegenstandes" steckt und aus ihr leicht wieder abstrahiert werden könnte. Das Kompromiß zwischen Kunstform und Zweckform ist gleichsam ein heimliches. Wenn man es merkt, wo die eine anfängt und die andere aufhört, dann

[1]) P. Rée, Grundlagen der kunstgewerblichen Schönheit, die wegen der Fülle der feinstempfundenen Bemerkungen jedem Gebildeten ebenso warm empfohlen sein mögen wie die beiden ebenfalls hierher gehörigen Schriften desselben geistvollen Verfassers „Moden" (Leipzig 1900) und „Habe ich den rechten Geschmack" (Stuttgart 1901).



Abb. 199
Großschnauziger Tiroler Honigkrug von J. A. Hussl-Schwaz
Nach „Kunst und Kunsthandwerk“

haben wir keine ideale kunstgewerbliche Schöpfung vor uns, sondern nur eine Zweckform mit äußerlich aufgeklebtem Schmuck, also nichts weniger als die höchste Leistung, die uns ein phantasiebegabter Kunstgewerbler bieten kann. Wir wollen hier vom Schmucke absichtlich noch ganz absehen, sondern nur von jener Modifikation reden, die die handwerkliche Zweck-, Nutz- oder Werkform durch die künstlerische Tätigkeit nicht etwa nachher, sondern schon vom Momente ihres ersten Entstehens erfährt. Nicht nur das Ornament, auch die Form hat die statische Funktion des schlichten konstruktiven Gedankens eines Gebrauchsgegenstandes gleichsam in symbolischer Weise zu begleiten und zu verstärken. Dann erst, wenn wir eine innerlich untrennbare Einheit der organisch gewordenen Kunstform und der bis zu einem gewissen hohen Grade vorgeschriebenen Zweckform vor uns sehen, ist unsere Befriedigung darüber ästhetisch zu nennen.

Der große Wert formgebender Kunstgedanken wird uns erst anschaulich, wenn wir uns klarmachen, daß erst und hauptsächlich hierin die künstlerische Individualität liegt, die ein Objekt aus der rein handwerklichen oder industriellen Sphäre heraushebt, und noch mehr, daß erst und hauptsächlich hier jene stilbildenden Momente zu suchen sind, die in ihrer Gesamtheit dem Kunststil einer ganzen Epoche ihr Gepräge geben. Fast die ganze Abwechslung, die in ästhetischen Dingen unerläßlich ist, um die Hauptgegnerin jeder Kunst, die Langweile, zu beseitigen, beruht auf der von der künstlerischen Phantasie geborenen Modifikation der Zweckformen, auf den beständig sich ändernden, oft nur minimalen Abweichungen der Schmucklinie von der Konstruktionslinie.

Die beständige Modifikationsmöglichkeit ist aber die Quelle der ewig sich erneuernden Freude an der Kunst überhaupt. So unumgänglich notwendig als Voraussetzung unserer Kunsttätigkeit die „Freude am Gleichen“[1] ohne Zweifel auch ist, so kommen wir doch mit ihr allein nicht aus. Bei einem gewissen Punkte angelangt, verwandelt sich die Freude am Gleichen, die für die Stilisierung auf allen Kunstgebieten von der größten Wichtigkeit ist, ins gerade

[1]) Vgl. Alfred Klaar in der „Vossischen Zeitung“ 1902, No. 171.

Gegenteil. Je reifer, je weniger naiv der Mensch wird, um so eher tritt bei ihm der Überdruß an dem stets gleichbleibenden Spiel mit denselben Größen ein, um so eher regt sich in ihm die oppositionelle Freude am Kontrast, also die andere, ebenso notwendige Vorbedingung für unsere Kunsttätigkeit. Und wenn sich auch eine liebgewordene Gewohnheit eine ganze Generation und selbst darüber hinaus behauptete, so stehen die Füße jener, die ihren Sarg hinaustragen, gewöhnlich schon vor der Tür.

Gerade weil wir von der Kunstform unendliche, wenn auch nur verschwindend differenzierte Variationen verlangen, müssen wir ihr die denkbar größte Freiheit einräumen. Innerhalb der äußersten Grenzen der richtigen Materialbehandlung und des zweckgemäßen Aufbaues darf die Ellenbogenfreiheit nicht weiter beschränkt werden, auch nicht durch Reservate irgendwelcher Art. Schon bei den Materialfragen haben wir (S. 96 ff.) Servitute beobachten können, die jede Gruppe gern errichtet hätte, wenn es möglich gewesen wäre. Aber ebensowenig, wie es statthaft ist, die eine oder andere Form für den oder jenen Stoff ausschließlich in Anspruch zu nehmen, ebensowenig dürfen wir es auch zulassen, daß der oder jener Gegenstand irgendeine Zweck- und Kunstform nur für sich allein mit Beschlag belege, wenn die gleiche Form auch sinngemäß für einen anderen, etwa von neuen Lebensbedürfnissen erst geschaffenen Gegenstand verwendet werden kann. Und ebensowenig, wie man einzelne, sonst brauchbare und gefällige Formen ausschließen darf, wäre es auch erlaubt, gewisse Formen oder Formengruppen gebieterisch zu verlangen, sobald andere als rein ästhetische Rücksichten sich zu Worte melden. Am häufigsten ist dies der Fall, wenn man unter Berufung auf einen nicht zu beeinträchtigenden „Stimmungsreiz“ mit Ideenassoziationen kunsthistorischer Art kommt oder nur unter Hinweis auf die bisherige Gewohnheit „historisch gewordene“ Formen fordert, selbst wenn neue Erfindungen nicht nur neue Konstruktionsmöglichkeiten, sondern auch, was für die Stilbildung von der allergrößten Wichtigkeit ist, die Schaffung neuer Kunstformen ermöglichen. Namentlich unsere Architekten pflegen mit solchen Argumenten rasch zur Stelle zu sein, wie man namentlich bei Wettbewerben häufig hören kann: Da „erinnert“ die Rückfassade eines Museums an ein Bräuhaus oder an eine Fabrik, der Innenraum einer Markthalle an eine Kirche, ein Theater an einen Bahnhof usw. Durch derartige dem Laien leicht einleuchtende Urteile hat schon manche Jury interessante Kunstgedanken und originelle Projekte zu Fall gebracht. Wo steht es geschrieben, daß z. B. eine Markthalle, wenn es die sonstigen Umstände mit sich bringen, nicht ähnliche Raumdispositionen aufweisen dürfe, wie sie auch bei irgendeiner Kirche vorkommen?



Abb. 200. Krug mit übermäßigem Henkel von C. O. Czeschka
(Nach „Deutsche Kunst und Dekoration“, Okt. 1906, S. 83)

Damit ist aber auch der Stab über manche Proportionsschemen ge-

brochen, die auf eine Stereotypierung der Kunst und des Kunstgewerbes hinauslaufen. Wir wollen doch die „Triangulatur" und „Quadratur" spätmittelalterlicher Bauhütten, die nur eine Erstarrung der Kunstformen als Ergebnis aufzuweisen hatten, nicht wieder zu neuem Leben erwecken. Seien wir doch froh, daß wir all die einseitigen Spielereien, wie Zeisings „goldenen Schnitt" (1854) endlich überwunden haben und uns von keiner Seite kommandieren zu lassen brauchen, welche Verhältnisse wir schön zu finden haben. Es gibt keine Proportionen, die an sich schön oder häßlich wären, soweit die praktischen Forderungen nicht verletzt werden. Der Künstler hat es infolgedessen ganz in seiner Hand, in Anlehnung an die organische Natur solche Verhältnisse zu wählen, die seiner eigenen Individualität am besten gefallen, sie mögen schlank oder gedrungen sein; wenn er fürs Kunstgewerbe arbeitet, hat er außerdem nur die werk- und zweckgemäße Ausführung in dem betreffenden Material nicht aus dem Auge zu verlieren.

Aber ein geschmackvoller Kunstgewerbler wird gerade deswegen, weil ihm eine so große Freiheit eingeräumt ist, in kluger Zurückhaltung und weiser Selbstkritik die ihm gezogenen Grenzen auch wirklich einhalten und nicht durch Extravaganzen eine Opposition heraufbeschwören, der er nicht standhalten könnte. Wer jedoch nur auffallen will, selbst wenn die ganze Welt — bis auf einige Verrückte — ihm unrecht gibt, der hat es, was die Proportionen anlangt, ganz leicht, „originell" zu sein; er braucht sich nur vor einen Konvex- oder Vexierspiegel zu stellen und irgendeinen Gegenstand bald von der einen, bald von der anderen Seite davorzuhalten, um die unglaublichsten Mißgeburten von Proportionsverzerrungen zu entdecken.



Abb. 201
Amerikanischer Dreibeinstuhl von Charles Rohlfs-Buffalo Nach „Kunst und Kunsthandwerk" 1909

Auf solche Weise könnten einige Abnormitäten entstanden sein, die wir gerade in unseren Tagen nicht selten antreffen. Selbst sonst ganz tüchtige Künstler haben ab und zu humoristisch wirkende Proportionen versucht, wie allzugroße Schnauzen[1] (Abb. 199) oder Henkel[2] (Abb. 200) bei Krügen, übermäßig hohe Stuhllehnen[3] (Abb. 201) u. dgl. Die stelzfüßigen Stühle in einer modernen American Bar gehören auch zum Teile hierher. Aber nicht nur in stilbildenden Zeiten, wo ein Hinundher-Experimentieren leicht erklärlich ist, auch in geschlossenen Stilperioden sind Proportionsextreme, die die Grenzen der Zweckform nicht einhalten, verbrochen worden. Als Gegenstück zu dem abgebildeten amerikanischen Stuhl von Rohlfs mag gerade ein altfranzösischer

[1]) Bauernhonigkrug von J. A. Hussl-Schwaz (Tirol); Abbildung in „Kunst und Kunsthandwerk" 1907, S. 44.

[2]) Krug von C. O. Czeschka; Abbildung in „Deutsche Kunst und Dekoration", Oktober 1906, S. 83. — Dieselbe Form wiederholt Czeschka sogar noch einmal in Silber; Abbildung in derselben Zeitschrift XXV (1910), S. 367.

[3]) Dreifüßiger (!) Stuhl von Charles Rohlfs-Buffalo; Abbildung in „Kunst und Kunsthandwerk" 1909, S. 576.

Barockstuhl[1]) (Abb. 202) aus der damaligen Geschmacksmetropole gelten, dessen übertrieben hohe Rücklehne auch noch nach rückwärts geneigt ist; es könnte dies das Ergebnis eines Wettbewerbes für einen „Umfallstuhl“ gewesen sein.

Sympathischer sind uns sonderbare Proportionen, wenn sie sich direkt als humoristisch vorstellen. Eingestandene Karikaturen entwaffnen jede Kritik, wenn sie nur wirklich witzig und nicht kitschig ausgeführt sind; in diesem Sinne muß man zum Beispiel die bekannten langen „Überdackel“ als Messerbänkchen ebenso gelten lassen wie etwa auf einem anderen Kunstgebiet die Epigramme auf Wahls lange Nase, die sich bekanntlich keinesfalls eines griechisch-klassischen Ebenmaßes rühmen kann. — Fällt aber der Scherz weg, dann haben wir es nur mit Proportionsabsonderlichkeiten zu tun, dann stehen sie nicht höher als jener in Kopenhagen so populäre königliche Schimmel des 17. Jahrhunderts, dessen Schwanz bis zur Erde, dann wieder hinauf und nochmals bis zur Erde reichte[2]). Das mag ja sehr originell sein; aber es ist weder praktisch noch schön.

Bezüglich der Gliederung oder Teilung, die den Zweck hat, größere Formen oder Flächen

Madame la Duchesse de Boüillon en deshabillé negligé Sur un Sopha.

Abb. 202
Schlecht proportionierter Barockstuhl der Herzogin von Bouillon, um 1700
(Nach Hirths Kulturgesch. Bilderbuch)

[1]) Lehnstuhl der Herzogin von Bouillon; Abbildung in Hirths Kulturgesch. Bilderbuch V, 2819.

[2]) Im Museum von Ulm (Nr. 157) kann man auch ein Bild eines alten Schimmels sehen, dessen Schwanz noch länger ist.



Abb. 203. W. Battermann-Altona, Tiger-Batik von der Dresdner-Ausstellung 1906

leichtfaßlicher zu machen bzw. die Hauptlinien angemessen zu wiederholen oder zu begleiten, soll dem Künstler ebenfalls keine Fessel angelegt werden. Wenn er in diesem Punkte zu ängstlich und kleinlich oder aber unübersichtlich und zerfahren wird, gereicht ihm dies um so weniger zum Lobe, als hierbei handwerklich-praktische Forderungen in viel geringerem Grade mitspielen, ihm somit eine größere Verantwortung zufällt.

Symmetrie und Gleichgewicht

Symmetrie und Reihung (Eurhythmie) spielen in der Ästhetik des Kunstgewerbes eine große Rolle, aber während der Reihung, die man auch einen Gänsemarsch der Schmuckelemente nennen könnte, fast nur ein ornamentaler Charakter zukommt, hat die Symmetrie auch schon eine konstruktive Bedeutung, und zwar nicht nur für die Handwerksform, sondern auch für die Kunstform.

Da die Symmetriefragen gelegentlich der Ausstellung im Stuttgarter Landesgewerbemuseum (1907) eine ausführliche Erörterung erfahren haben[1]), wollen wir uns hier recht kurz fassen.

Wir können im strengen Wortsinne eine bilaterale Symmetrie — Beispiel der Tigerbatik von W. Battermann-Altona (Abb. 203) — unterscheiden, nämlich eine kongruente Spiegelumkehr zu beiden Seiten einer Mittelachse oder Symmetrieebene und eine radiale Symmetrie für Kreis- und Kugelbildungen; die diagonale und die reziproke (Abb. 204) Symmetrie, die besonders in der Heraldik, letztere namentlich auch in der Intarsiakunst, eine bemerkenswerte Rolle spielen, verdienen dagegen schon mehr den Namen „Gleichgewicht", da es sich im ersten Falle nicht um die Spiegelgleichheit in derselben Höhe, im letzten Falle dagegen um verschiedene Farben bzw. Helligkeitsgrade handelt. Denn das eine darf nicht übersehen werden, daß es nicht nur eine Symmetrie der Linien und Farben, sondern auch eine solche der Farben[2]) und eine von Licht und Schatten gibt.

Sowohl die Symmetrie als auch das Gleichgewicht, von dem wir keine Kongruenz der beiden Hälften, sondern nur eine annähernd gleiche

[1]) Symmetrie und Gleichgewicht. Katalog von G. E. Pazaurek. Stuttgart 1907, wo auch zahlreiche Äußerungen namhafter Künstler und Kunstforscher der Gegenwart zum Abdrucke gelangten.

[2]) Vgl. die interessante reziproke Farbensymmetrie in einem Beispiele der Renaissancebuchmalerei (Psalmenumrahmung) des Landesmuseums von Münster i. W.



Abb. 204. Persischer Wolkenteppich mit Symmetriezeichnung, aber diagonalem Farbengleichgewicht
Wien, Österreichisches Museum f. K. u. I. — Nach Bode, Vorderasiatische Knüpfteppiche

Massenverteilung verlangen, betonen das mittlere, meist vertikale Achsenprinzip. Wenn wir keine Dissonanz empfinden sollen, so hat die Symmetrieebene zugleich durch den Schwerpunkt des betreffenden Gegenstandes zu gehen, was die Forderung der Zweckform erheischt, oder aber es müssen, wenn wir von der Kunstform reden, die ästhetischen Stimmungswerte zu beiden Seiten einer Idealachse einander die Wage halten.

Da Symmetrie und Gleichgewicht schon in der Natur, hauptsächlich im Baue des menschlichen Körpers eine so hervorragende Stelle einnehmen, kann es uns nicht wundern, dem gleichen Prinzip auch im Schmuck, in der Kleidung, in der Heraldik und nicht zuletzt auch in Kunst und Kunstgewerbe auf Schritt und Tritt immer wieder zu begegnen; am wenigsten bei den Leistungen des Waffenschmiedes und des Technikers, wo die forcierte Symmetriebehandlung doch zu sehr auf Kosten der Gebrauchsfähigkeit erfolgte. — Andererseits treffen wir schon im Altertum, wie die abgebildete, rotfigurige Amasis-Kanne der Würzburger Universitätssammlung (Abb. 205) mit dem einseitigen Vasenbilde beweist, überraschend unsymmetrische Bildungen, allerdings mehr den Schmuck als den Aufbau betreffend.

Aber auch gewaltige Eingriffe in die nächstliegenden praktischen Forderungen wurden seit jeher, namentlich während der Dauer der konservativen Stilarten, nicht vermieden, wenn die Künstler der irrigen Anschauung waren, daß höhere ästhetische Rücksichten solche Opfer verlangen, daß sich die Zweckform erst dann in eine Kunstform verwandeln könne, wenn alle konstruktiven Sondermerkmale, die zufällig nicht paarweise auftraten, verschleiert, bemäntelt oder unterdrückt wurden. Jede Dissonanz der Asymmetrie verlangte unmittelbar die Auflösung in den harmonischen Symmetrieakkord, ja man glaubte, nur mit harmonischen Akkorden allein auskommen zu können und Dissonanzen nicht einmal als notwendige Zwischenbelebung dulden zu dürfen.

Unter dieser Suggestion sind in Kunst und Kunsthandwerk ungezählte symmetrische Werke entstanden, die unter der Befangenheit und Gebundenheit leiden. Wir wollen nur einige wenige Beispiele herausgreifen, wie die doppelchörigen romanischen Dome, die Verdoppelung der Kanzel in Schönthal (Abb. 206), der das eigenartige Statuen-Vis-à-vis mit Schalldeckel (!) in der Kirche von Neresheim (Abb. 207) oder die Statuengegenüberstellung mit wenigstens schalldeckelartiger Bekrönung in Zwiefalten gegenübersteht, das Grabdenkmal der Johanna, der Tochter Philipp VI. (gest. 1371) in St. Denis, die Multiplizierung der Öfen in den Barockschlössern, selbst durch nutzlose Attrappen, die Wappenschilde, von denen viele aus Symmetrierücksichten den Lanzenausschnitt auf der falschen Seite bekommen mußten, die Doppelhenkeltassen aus der früheren deutschen Porzellanzeit, die Wiederholung der Schlüssellöcher, die schwer lesbaren Barock-Spiegelmonogramme (Abb. 208), die verhüllten Konstruktionen des Tafelklaviers und Pianinos, das bis heute gebräuchliche zweiteilige Schreibzeug, obwohl der Streusand längst überflüssig ist und die leichte Verwechslung mit zwei verschiedenen Tinten nur ärgerlich sein muß, usw.

Heute wissen wir, daß das Gleichgewicht ästhetisch ganz dieselben Dienste tun kann wie die Symmetrie, ja daß wir, wenn es die Verhältnisse mit sich bringen, auch vor der Asymmetrie keineswegs zurückschrecken müssen. Können wir doch sogar in der Natur ein ganz langsames, aber doch stetiges Fortschreiten

von der ursprünglichen Symmetrie zur allmählichen Befreiung von ihr wahrnehmen; so sind bei den flachen Flundern oder Steinbutten die beiden Augen auf die dunkle, obere Körperseite gerutscht, und die einzigen symmetrischen Schnecken der Urzeit, die Ammoniten, sind ausgestorben.

Monumentale Symmetriebildungen früherer Jahrhunderte wie die Piazza del Popolo in Rom (Abb. 209) oder der Gendarmenmarkt in Berlin stoßen heute schon auf große Schwierigkeiten; noch größere Symmetrieforderungen, wie im Stadtbild von Mannheim oder ganz besonders in der alten Stadtanlage von Karlsruhe (Abb. 210), wären in unseren Tagen überhaupt undurchführbar.

Wo vornehme Ruhe und monumentale Großzügigkeit zum Ausdrucke zu kommen hat, wird man stets die symmetrischen Lösungen bevorzugen; für kapriziöse Laune oder gar wilde Leidenschaft, die jedoch mehr in der Kunst als im Kunstgewerbe zu Worte kommt, wird man Unsymmetrie wählen. Zu den äußersten Extremen verfolgt, endigen beide, wie wir dies hier ungefähr veranschaulichen wollen, in der Negation des Lebens und der Kunst:

Symmetrie	Asymmetrie
Ruhe	Unruhe
Steifheit	Wahnsinn
Pedanterie	Anarchie
Langweile	Chaos

Auflösung.



Abb. 205
Griechische Oinochoe von Amasis, mit einseitigem Vasenbilde
Würzburg, Universitäts-Sammlung

Das Gleichgewicht dagegen weiß allen Extremen von Anfang an auszuweichen. — Der Künstler, dem auch in diesen Fragen keine kleinlichen Vorschriften gemacht werden dürfen, wird sich nur vor einer einseitigen Prinzipienreiterei in acht zu nehmen haben; er wird nicht mit einer vorgefaßten Meinung an seine Aufgabe herantreten, sondern sich erst darüber Rechenschaft ablegen, welche Lösung seiner Absicht in jedem gegebenen Falle am besten entspricht. Wir werden ihn nur dann tadeln, wenn er die Symmetrie als Ausrede benützt, um Einzelheiten, die ihm vielleicht nicht passen, zu verhüllen, wenn er aus Faulheit oder Gedankenarmut zur Symmetrie greift, um sich einen neuen Entwurf für die zweite Hälfte zu ersparen, und daher den Spiegel heranzieht, oder wenn er mit aufgelegt entgegengesetzten Extremen Fangball spielt, also etwa einen Leichenwagen auffällig unsymmetrisch bilden wollte.

Aber die Symmetrie lehrt uns doch etwas, was wir vom Gleichgewicht nicht lernen könnten: die Bedeutung der Wiederholung eines Motives überhaupt, sei es eine Linie, sei es eine Form oder ein Schmuckelement in Zeichnung oder Farbe. Eine ähnliche, wenn auch nicht so starke beruhigende Wirkung hat jede Motivwiederholung selbst ohne Achsenbetonung. Hier tritt wieder die ursprüngliche Freude am Gleichen in ihre Rechte und verwandelt selbst Fremdes

durch mehrmalige Wiederkehr in Vertrautes; selbst seltsame Linien, Formen und Farben verlieren durch Wiederholung das unbehagliche Gefühl, das sie uns beim alleinigen, überraschenden Auftreten verursachten. — Dadurch werden uns manche Kniffe in allen Künsten verständlich; hier liegen aber auch die Momente, die zur Bildung von Mode und Stil überhaupt führen.

Wahre und falsche Monumentalität

Wenn bedeutende physische Größe, wie man manchmal hören kann, und Monumentalität identische Begriffe wären, so müßte man zum Beispiel den Neuyorker Wolkenkratzer der Metropolitan Life Insurance Company mit seinen 48 Stockwerken, der den Kölner Dom noch ungefähr um den dritten Teil übertrifft, mehr bewundern als die Peterskirche von Rom, und das 416 Pfund schwere Pariser Riesenmädchen V. Collignon, dessen Taillenweite zwei Meter sechs Zentimeter mißt, mehr als die Aphrodite des Praxiteles. Tatsächlich imponiert dem Volke jeder neu aufgestellte Rekord, sei es auf welchem Gebiete immer. — Und dennoch hat Peter Behrens nicht ganz unrecht, wenn er sagt: „Das Monumentale liegt auf keinen Fall in der räumlichen Größe.“

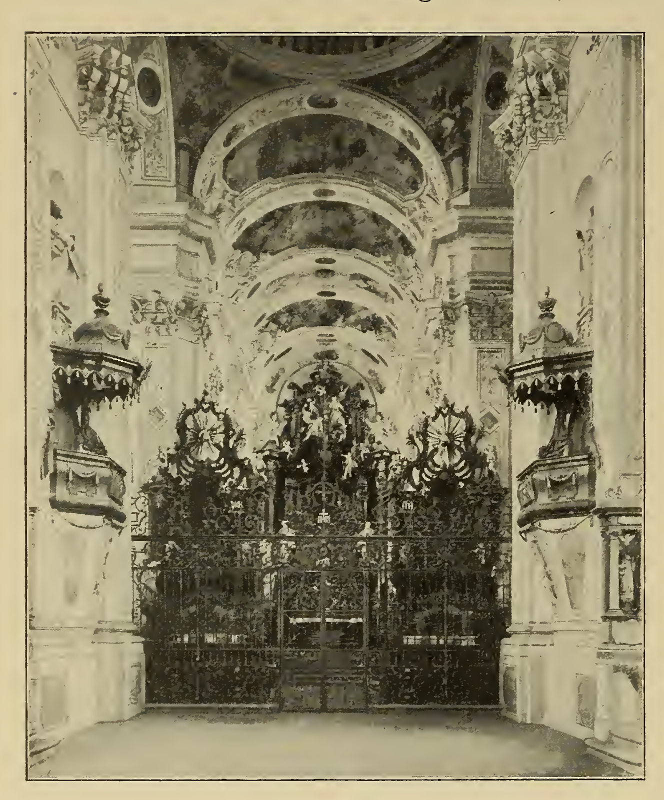


Abb. 206
Klosterkirche von Schönthal mit zwei Kanzeln

Vorsichtiger ausgedrückt wäre es allerdings, wenn man noch das Wörtchen „nur“ hinzufügte. Physische Größe macht jedenfalls nicht allein die monumentale Wirkung aus. Andererseits ist Monumentalität ohne augenfällige relative Größe schwer denkbar. Aber es gehören noch andere Momente dazu, welche wichtiger sind als die räumliche Ausdehnung. Schon Graf zu Pappenheim[1]) hat darauf mit Nachdruck hingewiesen, daß die innere Größe wichtiger ist als die äußerliche.

[1]) In dem sehr lesenswerten Feuilleton „Über das Problem der Darstellung des Riesigen in der Kunst“ in der Frankfurter Zeitung vom 17. März 1906.

Ein gewaltiger, beherrschender Gedanke muß außerordentliche Ausdrucksformen gefunden haben, um uns ganz in seinen Bann zu schlagen. Dieser Gedanke muß ja nicht unbedingt, wie es die Inhaltsästhetiker wünschen, ethischer Art sein; es kann sich etwa nur um einen Baugedanken handeln, den die überragende Macht der Bauherren in überzeugender Weise zum Ausdruck bringt. Ob wir es mit einer kolossalen Freiheitsstatue zu tun haben oder mit einem imposanten Jesuitenkolleg der Barockzeit, ist für den Ästhetiker ganz nebensächlich. Aber eine wichtige ästhetische Forderung besteht darin, daß nicht etwa in rohstofflicher Art der Ossa auf den Pelion getürmt wird, daß uns nicht irgend ein plumpes, gigantisches Ungetüm vor die Nase gesetzt werde[1]), sondern daß die Erhabenheit oder der Trotz der gewaltigen Idee, die in uns Bewunderung erweckt oder uns Respekt abringt, auch in der ruhigen, ernsten Größe der Formen und in der groß stilisierten Gliederung, die alle kleinlichen Zufälle ausschaltet, zum Ausdrucke kommt. Wir müssen das Gefühl haben, einem die Kraft des einzelnen weit übersteigenden Werke gegenüberzustehen, das als Zeuge imponierender Kulturentfaltung einer ganzen Zeitepoche einen Ewigkeitswert beansprucht.



Abb. 207
Kanzel und Statue unter Schalldeckel (!) in der Barockkirche von Neresheim

Schon die sprachliche Abstammung des Wortes „Monumentalität" sagt uns, daß es sich in erster Reihe um Schöpfungen der Bildhauerkunst und der Architektur handeln muß, weniger um Werke der Malerei. Ja, auch der Bildhauer kann die monumentalsten Wirkungen nur in Verbindung mit der Architektur erzielen, die allein in der Lage ist, es wenigstens annähernd mit der Monumentalität der freien Natur, soweit sich diese in ihrer alles besiegenden Erhabenheit zeigt, aufzunehmen. Das schlagendste Beispiel für die Ohn-

[1]) Vgl. hierzu den Aprilscherz von Prof. Johannes Necker in der Berliner „Illustrierten Zeitung" vom 1. April 1911, der ein Bismarckdenkmal am Rhein in Gestalt einer Riesenbüste des Kanzlers vorschlägt, zu dem eine Zahnradbahn durch die lange Pfeife Bismarcks hinaufführt, und die bereits erwähnten humorvollen Bismarckdenkmal-Projekte von O. Gulbransson im Simplizissimus vom 17. Juli 1911.

macht der Skulptur, wenn die Natur nur anfängt, Höhendimensionen zu entfalten, ist vielleicht Schillings Niederwald-Germania, die trotz nicht geringer Abmessungen in den Rüdesheimer Weinbergen fast wie eine Puppe verschwindet, während man in ihrer unmittelbaren Nähe keinen richtigen Beobachtungsstandpunkt gewinnen kann; daß man dies am Rhein schon selbst fühlt, beweisen die neuerdings auftauchenden Erweiterungspläne. Wie ganz anders wirken selbst weniger große Standbilder in guten architektonischen Umrahmungen, am vor-

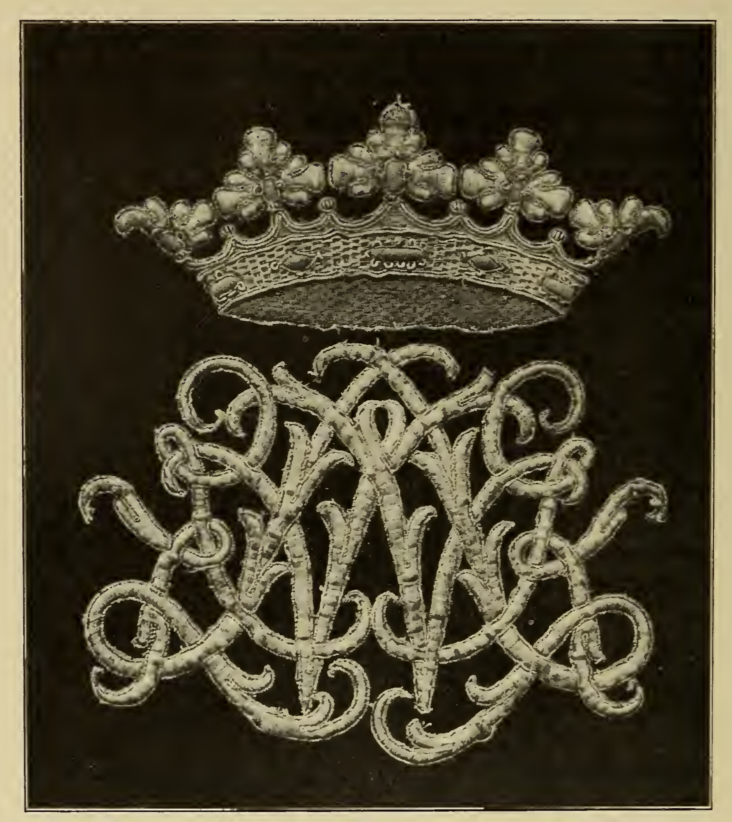


Abb. 208. Gesticktes Spiegelmonogramm (L. W. G. K.), deutsch, um 1720
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

teilhaftesten allerdings dort, wo sie durch die Baukunst ganz von der Natur geschieden sind, wie bei den großen Grabdenkmälern der Renaissance- und Barockzeit in weiten Kirchen.

Damit ist aber auch bereits ausgesprochen, daß wir die Monumentalität in dem Gebiete des Kunstgewerbes weniger zu suchen haben werden, am ehesten noch im Grenzgebiete mit der Baukunst, nämlich in der Innenarchitektur oder — was dasselbe ist — Raumgestaltung. Aber auch da wird es sich vorwiegend nur um eine Mithilfe des Kunsthandwerks handeln. Überall werden wir aber höchstens von einer relativen Monumentalität reden können, sei es bei einem imposanten silbernen Tafelaufsatz, der, den Werken der Großplastik gegenübergestellt, sofort ebenso aufhört monumental zu wirken wie eine große Kändlersche

Porzellangruppe, obgleich diese innerhalb der Porzellanplastik, zum Beispiel den graziösen Figürchen Pastellis gegenüber, unzweifelhaft eine gewisse relative Monumentalität behauptet. Ähnlich verhält es sich zum Beispiel bei einem reichen Zeremonienring gegenüber zierlichen Schmuckringen (Abb. 211) oder bei einem Granatapfelbrokat gegenüber einem kleingeblümten Louis-XVI-Stoff oder bei einer „lapidaren" Ehrenurkunde gegenüber dem Titelblatt eines kapriziösen Almanachs. Überall ist eine großzügige Auffassung, die das gewöhnliche Maß überschreitet, Voraussetzung, sowie ein imposanter Eindruck, der nicht lediglich in räumlicher Größenentwicklung liegt.

Aber es scheint neuerdings Mode geworden zu sein, im Kunstgewerbe in viel weiterem Ausmaße Monumentalität anzustreben. Das ist gefährlich. Die meisten Gegenstände, die uns im gewöhnlichen Leben umgeben, sind ganz und gar nicht monumental und wollen es gar nicht sein. Eine Tischlampe oder eine Kaffeetasse, ein Manschettenknopf oder eine Schuhschnalle sind keine Hoheitsabzeichen, auch ein Sonnenschirm nicht, wenigstens in Europa nicht. Wenn man nun trotzdem solchen schlichten Gegenständen einen Anstrich von Monumentalität verleiht, so vergißt man dabei Napoleons Wort, daß vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt ist. Wäre etwa der abgebildete Teppich mit der Weltkarte (Abb. 212), der auf einer der ersten Weltausstellungen viel bewundert wurde, in Napoleons Besitz gewesen, so hätte man ein Sujet des weltumspannenden Einflusses einer trotz körperlicher Kleinheit monumentalen Persönlichkeit hinnehmen und von einigen Übertreibungen absehen können; aber denke man sich dieses Stück in der „guten Stube" eines ländlichen Schultheißen, der erhaben über beide Hemisphären dahinschreitet, und die Groteske ist fertig. Vor derartiger *falscher Monumentalität* muß dringend gewarnt werden. Wenn man nicht weiß, für wen irgendein kunstgewerblicher Gegenstand bestimmt ist, dann ist es doch besser, Anspielungen zu vermeiden, die den Besitzer stereotypen Frotzeleien unweigerlich aussetzen würden.

Nur im Kinderbilderbuch und auf der Bühne spazieren die Könige den ganzen lieben Tag mit Krone, Scepter und Hermelin einher. Warum wollen wir im Kunsthandwerk zum Unterschied vom Alltagsleben mit würdevollen Stimmungen posieren, wo es nur schlichte Alltagsbedürfnisse zu erfüllen gibt? Gewiß, wenn es gilt, festliche Größe, feierliche Würde zu zeigen, wird man das Streben nach ragenden Kunstformen und vornehm-ernstem Schmuck verstehen; wenn man aber in der weitaus überwiegenden Mehrzahl der anderen Fälle gleichen Tendenzen huldigt, verfällt man nur zu leicht in *Schwerfälligkeit*, *Plumpheit*, *Schwulst* oder — *Langweile*. Und sofort meldet sich die selbstverständliche Reaktion dagegen zum Worte: Die Freude am Kleinlichen, die spielerische Tändelei — eine Gefahr, die wir doch lieber nicht heraufbeschwören wollen!

Künstlerische Maßstäbe

Wählt man Kunstformen oder Schmuckmotive, die für den betreffenden Zweck entweder *zu groß* sind — wie etwa die Kleelampe von O. Eckmann[1]), die Schneeglöckchenlampe von E. Gallé[2]) oder die botanischen Füllungen der

[1]) Abbildung in der Zeitschrift „Dekorative Kunst" I, S. 231.
[2]) Abbildung in den „Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums" XXII (1904), S. 87.



Abb. 209. Rom, Piazza del Popolo, monumentale Symmetrie getrennter Architekturen (1675—79)

Münchner Maximiliansbrücke — oder aber im Gegenteil zu klein erscheinen, wie etwa bei den vor einigen Jahren beliebten Broschen mit den Kastanienblättern, so finden wir das wunderlich. Es können zwar auch mikroskopisch kleine Naturwunder ohne weiteres zu Schmuckanregungen herangezogen werden, wenn sie weniger bekannt oder so stilisiert sind, daß man an keine naturwissenschaftlichen Fragestellungen denkt. Allgemein geläufige Naturmotive wird man aber in der Regel am besten so verwenden, wie es ihre natürliche Größe von selbst nahelegt; namentlich vor willkürlichen Vergrößerungen wird man sich in acht nehmen, wenn man nicht höhere Absichten verfolgen will oder kann.

Sich auf alte Naivitäten als auf Präzedenzfälle zu berufen, wäre nicht statthaft. Wir wissen recht gut, daß die alten Ägypter auf derselben Darstellung Götter und Könige riesenhaft, das übrige Volk aber ganz winzig gebildet haben, oder daß in mittelalterlichen Tafelbildern und Buchmalereien die Heiligen an Größe die Donatoren oder Autoren oder auch andere Sterbliche einigemal überragen — als Beispiel seien nur das Gemälde aus der Schongauerschule im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 562, oder die ebenfalls spätmittelalterlichen „Vierge-de-miséricorde"-Bilder[1]) angeführt —; aber jenen Zeiten fehlten eben gänzlich die Organe für perspektivische Wirkungen. Auch im Kunstgewerbe der alten Zeiten begegnen uns solche Lizenzen auf Schritt und Tritt. Es sei hier nur an die mittelalterlichen Brokatstoffe erinnert, die gleich große Tiere in verschiedener Größe unmittelbar nebeneinander hinstellen, direkt neben Blumen, die im Verhältnis zu den Tieren gigantisch aussehen, oder an orientalische Teppiche

[1]) Mehrere Abbildungen in der „Gazette des Beaux-Arts" 1905, S. 401 ff.

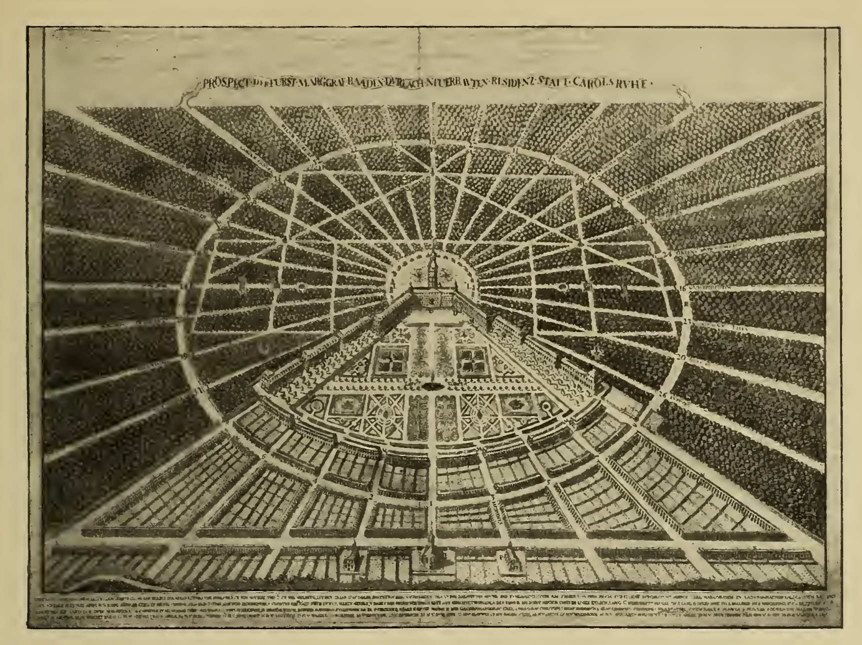


Abb. 210. Plan von Karlsruhe, 1721, teils bilaterale, teils radiale Symmetrie (Archiv von Karlsruhe)

mit großen Pfauen, auf denen kleine Hirsche und Kamele sitzen. Auch bei uns hat man noch im 17. Jahrhundert zum Beispiel bei den Ebenholz-Elfenbeinschachbrettern (Abb. 213) nicht den geringsten Anstoß daran genommen, ein Kamel und einen Schmetterling, einen Bären und eine Spinne, alles in derselben Größe unmittelbar nebeneinander zu setzen. Da aber gerade das Gefühl für richtige Verhältnisse einer der Gradmesser der allgemeinen Reife ist, wird man gut daran tun, derartige Zusammenstellungen lieber zu vermeiden, die bei den Naturvölkern noch heutzutage die Regel bilden oder für Kinder charakteristisch sind, die ja ihre Augen erst allmählich zur richtigen Beobachtung der Proportionen auf allen Gebieten schärfen müssen.

Damit soll natürlich keineswegs gesagt sein, daß Kontrastwirkungen die mit übermenschlichen Voraussetzungen rechnen, unstatthaft wären. Selbstverständlich sind auch die Motive der Sage und des Märchens in der Kunst zulässig, desgleichen freie Phantasieschöpfungen ähnlicher Art. Die Titanen und Polyphem, Fafner und St. Christophoros — eine Konzession der mittelalterlichen Kirche an den populären Riesenglauben —, Gulliver und Pantagruel, wie auch die Pygmäen, Heinzelmännchen oder Schneewittchenzwerge bis zum Kinderbilderbuch vom Hänschen im Blaubeerenwald — alle derartigen Gestalten sind auf dem dankbaren Verhältnis von groß und klein aufgebaut, und zahllos sind die modernen Kunstschöpfungen, die in freier Phantasie das arme Menschenkind dem gigantischen Schicksal gegenüberstellen, das entweder wohlwollend, wie die Hand des Schöpfers von „Rodin“ [1]) oder die „Mutter Erde“ von Stephan

[1]) Abbildung in der Zeitschrift „Connoisseur“ XI, S. 129.

Sinding[1]), oder aber vernichtend, wie der „Krieg“ von Paul Gaugin[2]) oder die „Cholera“ von W. Schulz[3]), eingreift. Die Ehrfurcht vor höheren Mächten, der Schrecken vor gewaltigen Gefahren, gegen die sich menschliche Ohnmacht vergeblich aufbäumt, kann ja gar nicht packender, drastischer zur Darstellung kommen als durch derartige Größenkontraste. — Aber nicht nur das Erhabene, auch das Lächerliche macht von demselben Kunstmittel den ausgiebigsten Gebrauch. — Die Karikaturen mit den Riesenköpfen auf Zwergleibern, der Zirkusclown mit der Riesenkrawatte und dem Miniaturhütchen, die Grotesk-Riesen der baskischen Prozession, des Karnevals von Nizza sowie der Perchtkopfschmuck der Pongauer Feste (Abb. 214) mögen als Beispiele genügen. — Wie häufig auch die Reklame mit den gleichen Mitteln arbeitet, zeigen uns täglich Plakate und Bildannoncen. Hier sei nur die Broschüre der ungarischen Purgenfabrik Bayer (Abb. 215) erwähnt, die die Sphinx von Gizeh darstellt, der ein Nubier eine Pille in den Mund schiebt; wenn dieses kleine Ding genügt, um in einem so riesigen Körper Evolutionen hervorzurufen, um wieviel mehr — —; das andere kann sich jeder in seiner Phantasie nach Belieben ausmalen.

Wenngleich Aristoteles behauptet, daß die Größe oder Kleinheit für den ästhetischen Wert eines Objektes indifferent sei, wenngleich die Ausdehnung auch wirklich mehr eine Frage der praktischen Zweckkonstruktion (siehe S. 153) ist, so weiß doch ein jeder, daß es auch dekorativ nicht ganz gleichgültig ist, ob ein und derselbe Entwurf im großen oder im kleinen Maßstabe zur Ausführung gelangt. Ein Plakat läßt sich zur Not zu einer Postkarte oder gar nur Verschlußmarke reduzieren, aber ein Teil der beabsichtigten Wirkungen geht bei diesem Prozesse verloren. Antike Marmorstatuen, in kleine Porzellanfiguren verwandelt, fallen vollständig ab gegenüber jener figuralen Kleinplastik, die tüchtige Porzellankünstler direkt nur für diese Größe geschaffen. Die kleinliche Wirkung, die manchen unserer modernen, namentlich französischen und Wiener Medaillen anhaftet, rührt bekanntlich davon her, daß der Künstlerentwurf größer ausgeführt war und erst durch die Reduziermaschine eine sonst gute Arbeit um einen Teil ihrer Wirkung gebracht wurde. Andererseits empfinden wir manche zu große Brustbildermedaillons auf Hafnerkrügen des 16. Jahrhunderts mit Recht als weniger erfreulich; sie waren für große Ofenkacheln komponiert und wurden, um die Einsatz-

[1]) Abbildung in „Velhagen u. Klasings Monatshefte“, Dezember 1902, S. 109.
[2]) Abbildung bei Meier-Gräfe III, S. 144.
[3]) „Simplizissimus“ vom 26. September 1905.



Abb. 211a



Abb. 211b

Zeremonienring und Schmuckring
Frankfurt a. M., Ringsammlung B. Koch

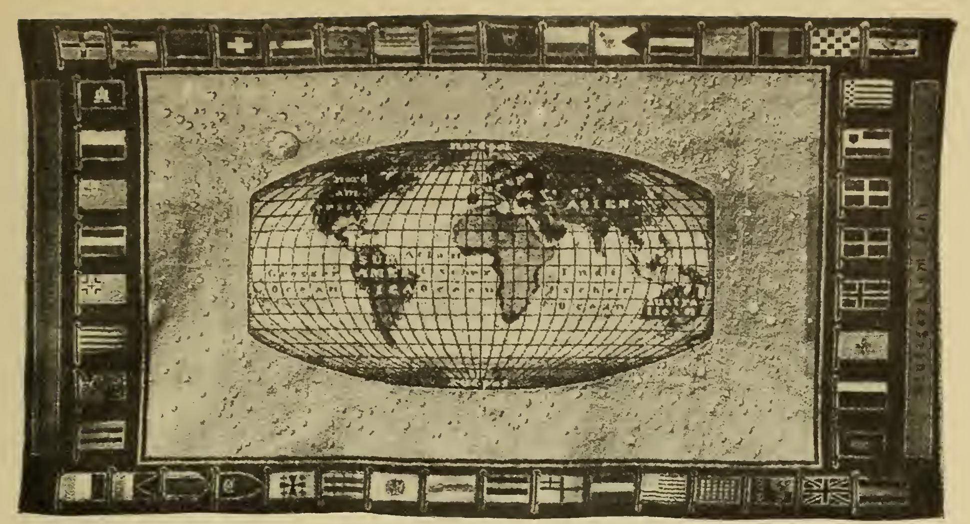


Abb. 212. Bodenteppich mit Weltkarte, süddeutsch, 19. Jahrh., Mitte

formen besser ausnützen zu können, auch für kleinere Krüge verwendet. Wenn sich eine Porzellanvase zu einem Zimmerofen vergrößert, wie etwa die Louis-XVI-Ofenvasen des Schlosses von Münster i. W. (Abb. 216) oder der eiserne Urnenofen in Schillers Gartenhaus von Jena zeigen, so erscheint uns dies nicht weniger bedenklich. Höchst unerfreulich wirken Silhouetten in Lebensgröße, wie man sie im Weimarer Goethehaus antreffen kann; in solchem Maßstabe versteht man erst die Leere und Armseligkeit, die diesem Gebiete zu seinem Namen verholfen, während wir die gute Schwarzkunst in kleinen Abmessungen durchaus reizvoll finden. Und man denke sich eine nette, liebenswürdige Wiener Wunschkarte der Empire- oder Biedermeierzeit, zum Format eines Wandgemäldes erweitert, und wird vor der süßlichen Langweile erschrecken.

Daß eine *Maßstabänderung* genügt, um einen vollkommen *fremden* Eindruck herbeizuführen, lehrt uns schon die alte Praxis in den Malerateliers, ein werdendes Bild in einem Konvexspiegel zu betrachten, um es zu objektivieren und etwa Unzulänglichkeiten zu entdecken, die man während der Arbeit weniger bemerkt hatte. Daß man mit Tapeten oder Möbelstoffen, die man nach nur kleinen Abschnitten gewählt hatte, bisweilen unangenehm überrascht wurde, ist eine oft wiederkehrende Erfahrung; man hätte eben die verschiedene Wirkung im kleinen oder großen in Rechnung ziehen sollen. Die Damen würden, um noch ein Beispiel zu nennen, beim Ankauf von Gesichtsschleiern auch leicht getäuscht werden, wenn sie sich nur nach den in den Schaufenstern befindlichen Proben richten wollten, die die Muster über Kopfbildchen von etwa einem Drittel der Naturgröße gezogen haben; ganz dieselbe Tupfenmusterung aber vor einem Originalgesicht wirkt natürlich ganz anders. In alten Zeiten kann man allerdings immer wieder noch größere Absonderlichkeiten antreffen; trug man doch im Quattrocento und Cinquecento kein Bedenken, jene herrlichen, großgemusterten Granatapfelsamte, die als Baldachine und Bespannstoffe richtig dimensioniert waren, auch zu Kostümen zu zerschneiden, so daß die Rapportmusterung ihren Effekt einbüßte.

Aber selbst in Kunstanstalten der Gegenwart können wir manchen Verstoß gegen natürliche Proportionen antreffen, am häufigsten im Theater, das es ja wirklich nicht leicht hat, durch denselben Bühnenrahmen einmal eine weite Gebirgslandschaft oder einen großstädtischen Marktplatz vorzuführen, ein andermal wieder ein Dachstübchen oder ein Eisenbahncoupé; da muß man sich eben mit verschiedenen Kompromissen behelfen, die den Rahmen nach Bedarf verengen und das Mißverhältnis nicht rasch bemerkbar machen. Aber selbst in Museen sieht man häufig alte kleinbürgerliche oder bäuerliche Möbel in hohen und geräumigen Sälen aufgestellt, so daß das ursprüngliche Bild wesentlich abgeändert wird. Auch hier muß man sich mit leidigen Kompromissen zufriedenstellen, da doch ein Museum anderen Zwecken dient als eine Bürger- oder Bauernstube, die einem Massenbesuch nicht standzuhalten braucht.

Genaue Vorschriften mit Zahlentabellen lassen sich natürlich nicht geben; grelle oder glänzende Flächen wird man zum Beispiel am liebsten in der Größe nach Tunlichkeit beschränken. Dem Takt des Künstlers muß es überlassen bleiben, die Proportionen seines Gesamtwerkes sowie auch der einzelnen Teile desselben untereinander nicht willkürlich ins Ungemessene zu steigern. Wenn J. A. Lux zum Beispiel verlangt, daß ein Ofen „nicht die Höhe des Türstocks überragen soll“, so fragt man sich unwillkürlich: Warum eine solche Einschränkung? Die Größe eines Ofens richtet sich nicht nur nach dem Material und dem Heizsystem, sondern in erster Reihe nach dem Kubikinhalt des zu erwärmenden Raumes und läßt sich empirisch leicht feststellen. Wenn nun für einen größeren Saal, der noch mit keinen Zentralheizkörpern rechnen kann, ein großer Kachelofen erforderlich ist, so braucht man doch deswegen die Türe, wenn sie sonst genügt, nicht zu vergrößern, außer es wären Symmetrierücksichten von Tür- und Ofennischen zu erfüllen. Oder soll man deswegen, weil die vorhandene Tür nicht gerade sehr groß ist, in dem betreffenden Raume lieber frieren, um nur ja der obigen unberechtigten Forderung entsprechen zu können?

Einen Wechsel im Dekormaßstabe bei einem reicher gegliederten kunstgewerblichen Objekt hält H. Cornelius nicht nur für erlaubt, sondern lobt ihn ausdrücklich, indem er eine antike Hydria als Musterbeispiel heranzieht. Ich glaube, daß wir in diesem Falle ein Gegenstück zu der Naivität zu erblicken haben, die wir bei dem früher genannten Schachbrett antrafen. Dort waren es zwei in Wirklichkeit verschieden große Geschöpfe an ein und demselben Gegenstand zu gleicher Größe umgebildet; hier sind es in Wirklichkeit gleich große Geschöpfe, die sich auf ein und demselben Objekt verschieden dimensioniert repräsentieren. Es hat allerdings manches für sich, die Proportion des Schmuckes nicht nur dem betreffenden Gegenstande, sondern sogar auch den einzelnen Gliedern desselben anzupassen. Aber das wird man viel vollkommener dadurch erreichen können, daß man die Wiederholung desselben Motivs in verschiedener Größe an demselben Stücke überhaupt vermeidet, also für eingezogene Teile einen ganz anderen, kleineren Schmuck wählt, oder diese, was noch besser ist, zur Abwechslung auch ungeschmückt läßt, wodurch man störenden Proportionskontrasten ganz aus dem Wege geht.

„Los vom Ornament“

Wieder so ein Schlagwort, das, mit dem Brustton der Überzeugung vorgetragen, verlockend klingt! Gar manchen, die sich vielleicht deswegen für

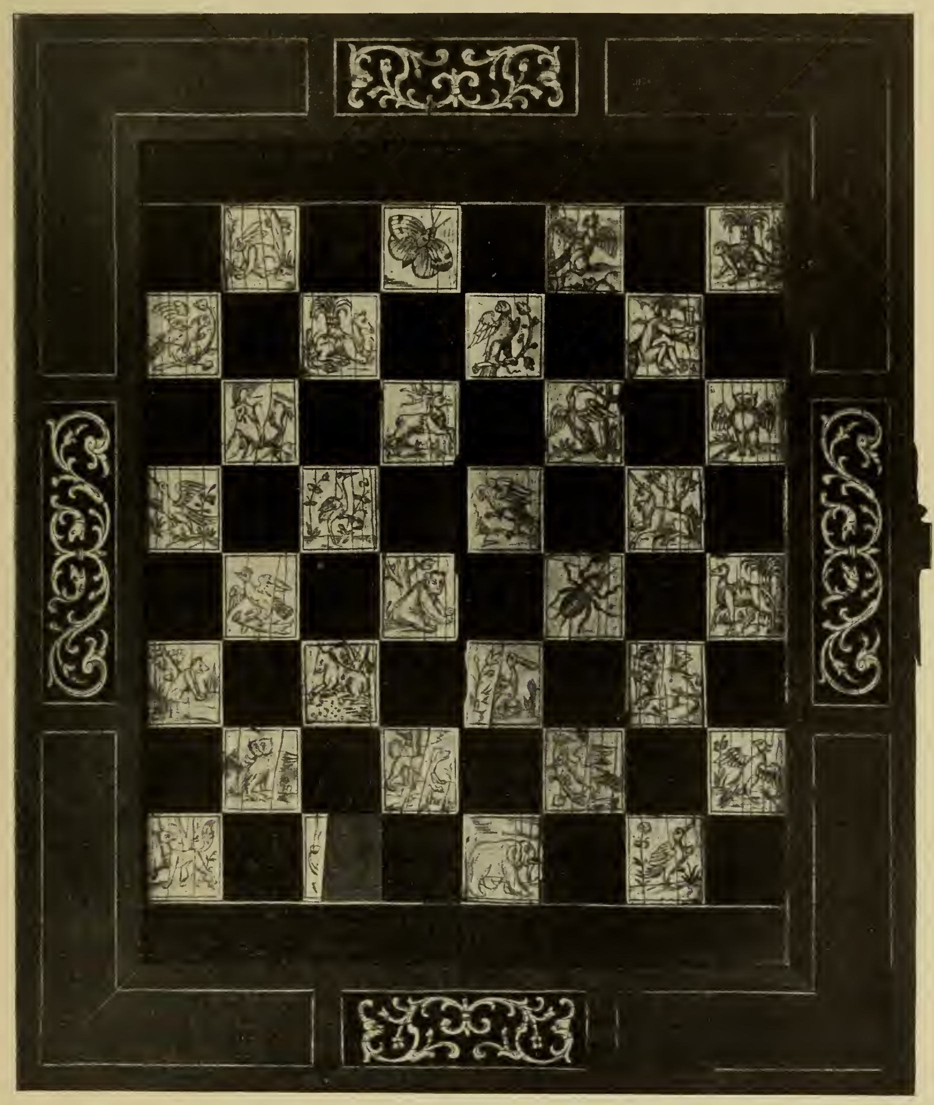


Abb. 213. Ebenholz-Elfenbein-Schachbrett, Augsburg. 17. Jahrh. Mitte
(Verschieden große Tiere in gleicher Größe)
Stuttgart, Privatbesitz

große Künstler halten, weil sie so wenig Ideen haben, fällt bei der Verkündigung dieses neuen Evangeliums ein Stein vom Herzen; sollen sie doch in Gnaden von all dem dispensiert werden, was sie nur schwer nachweisen könnten.

Ganz neu ist aber dieses Evangelium doch nicht. Klagt doch schon der Apotheker in Goethes „Hermann und Dorothea" (III. Gesang):

„Alles soll anders sein und geschmackvoll,
Wie sie's heißen, und weiß die Latten und hölzernen Bänke,
Alles ist einfach und glatt, nicht Schnitzwerk oder Vergoldung
Will man mehr, und es kostet das fremde Holz nun am meisten."

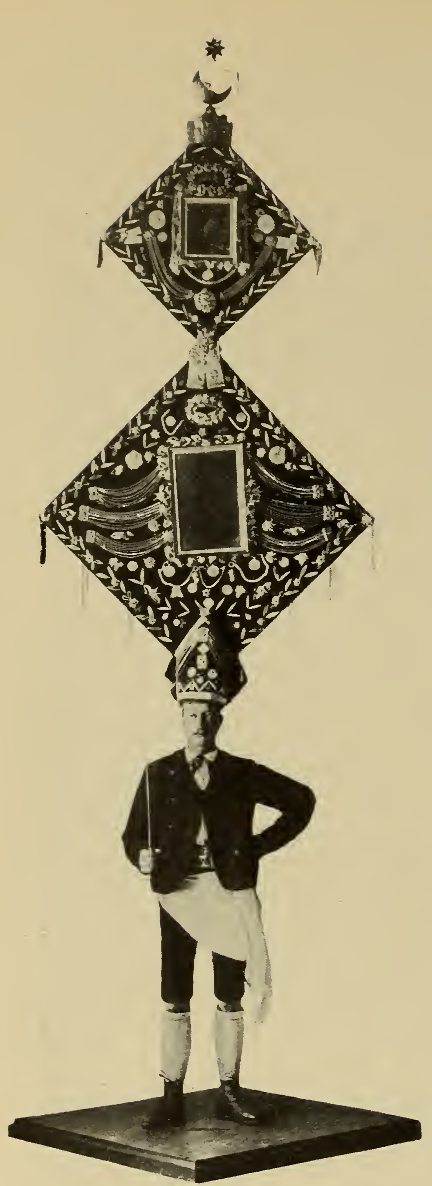


Abb. 214
Perchtkopfschmuck aus dem Pongau
Salzburg, Museum Car. Aug.

Eine ähnliche Reaktion gegen allzu reichlichen Schmuck, wie es der Empirestil gegen das Rokoko bedeutete, ist auch in unseren Tagen zu verfolgen. An dieser Stelle — wir befinden uns im Jahre 1796 — handelt es sich allerdings weniger um die letzten Rokokoausläufer, obwohl diese in ländlichen Gegenden noch nicht verschwunden waren, sondern hauptsächlich um die auch noch meist vergoldeten Louis-XVI-Schnitzereien, denen die damals neue, namentlich von England herübergekommene Mode von Adam, Hepplewithe oder Sheraton gegenübergestellt wurde. Wie würde der gute Apotheker erst geklagt haben, wenn er den bürgerlichen Ausklang des Empirestils, nämlich die Biedermeierzeit erlebt hätte, die in der Vereinfachung und Schmuckbeschränkung noch um einen gewaltigen Schritt weiterging. Und heutzutage liegt sehr viel Biedermeierei in der Luft; dies ist ein Hauptgrund für den so stark überhandgenommenen Puritanismus.

Insofern sich diese Bewegung gegen die in den letzten Jahrzehnten übliche sinnlose Dekorverschwendung wendet, ist sie gewiß vollauf berechtigt. Noch auf dem Dresdener Kunsterziehungstag von 1901 konnte Theodor Fischer aussprechen: „Es mag einem tüchtigen Künstler wohl gelingen, einen Raum ohne alles, was man gemeiniglich Ornament nennt, so schön zu gestalten, daß eben nur die heutige Vorbildung etwas zu vermissen hätte." Man muß sich nur ins Gedächtnis zurückzurufen trachten, welcher Art die Ornamente des „Jugendstils" waren, die damals besonders von belgischen und französischen Künstlern an Stelle historischer Schmuckformen dargeboten wurden, um solche Mahnungen zu begreifen. Man blättere nur ein wenig in den

ältesten Jahrgängen der besten modernen kunstgewerblichen Zeitschriften selbst von Deutschland, wie der „Dekorativen Kunst" oder der „Deutschen Kunst und Dekoration". Und noch weit schlimmer als die Ornamente selbst war deren Anwendung. Man hatte noch nicht erfaßt, worauf es eigentlich in der ganzen Reform-Aktion vor allem ankommen mußte, sondern den problematischen Schmuck vielfach ebenso äußerlich und sinnwidrig aufgepappt oder angeleimt, wie dies bei jenen Werken zu finden war, die man doch verdrängen wollte. Da mußte erst reiner Tisch gemacht werden, alles beseitigt werden, was die — damals auch noch entartete — Zweckform verhüllte und begrub, und daher auch das struktive, tektonische Moment besonders unterstrichen werden.

Aber heute sind wir schon aus den Kinderschuhen des Zukunftstiles zum Teile herausgewachsen. Wir haben wohl schon die Basis gefunden, auf welcher ein stattliches, neues Gebäude errichtet werden kann. Man glaube aber ja nicht, daß dies ohne allen Schmuck möglich sein wird. Wenn sich auch immer noch Stimmen gegen die Freude am Schmucke vernehmen lassen [1]), wenn zum Beispiel der Wiener Adolf Loos sich dadurch bemerkbar zu machen sucht, daß er als ultraradikaler Wüstenprediger gegen das winzigste Schmuckstrichlein oder Blättchen seine Kolophoniumblitze schleudert, so soll uns das nicht beirren. Folgen wir lieber Alexander von Gleichen-Rußwurm, der mit vollem Rechte hervorhebt: „Gesuchte, leere Einfachheit kann ebenso abstoßen wie aufdringliche, überladene Pracht."

Man erinnert sich unwillkürlich jenes findigen Schmierendirektors Obstfelder, der Webers „Freischütz" als Schauspiel aufführt mit der Zettelerklärung: „Da Musik nur die Handlung stört, so wird dieselbe weggelassen."

Warum sollen wir auf ein Kunstelement verzichten, das, solange es eine, selbst noch so bescheidene Kunsttätigkeit gibt, das heißt soweit wir menschliche Kultur überhaupt zurückverfolgen können,



Abb. 215. Sphinx als Purgen-Reklame

[1]) Hauptsächlich Karl Knoll und Dr. Fritz Reuter, Kunst des Schmückens. Dresden 1910.

immer und überall eine nicht unwesentliche Rolle gespielt hat? Warum sollen wir uns plötzlich eine unnatürliche Selbstbeschränkung auferlegen, die durch nichts gerechtfertigt ist? Gegen das mit Maß angewendete Ornament an und für sich kann im Prinzip keine vernünftige Einwendung gemacht werden, nur gegen das schlechte Ornament oder gegen das Ornament an falscher Stelle. Und wenn doch Proteste erhoben werden, dann sind sie wenigstens nicht ästhetischer Art, sondern zählen zu den nicht seltenen Vorstößen der Ethik gegen die Ästhetik. Johannes der Täufer, Franz von Assisi, Savonarola oder Tolstoi haben ohne Zweifel ein warmes Herz für die Leiden der Menschheit gehabt, aber ihre Lebensmaximen würde doch wohl kaum jemand ernstlich verallgemeinern wollen. Wenn harte und schwere Zeiten es erheischen, haben alle edlen Menschen willig Gut und Blut einer höheren Idee geopfert, die Frauen haben ihren Trauring und ihr abgeschnittenes Haupthaar auf den Altar des Vaterlandes niedergelegt oder einer humanen Stiftung überantwortet. Aber im gewöhnlichen Leben verlangen wir nicht nur graue Fastenzeiten, kein puritanisches Selbstkasteien, kein asketisches Höhlendasein, sondern haben auch ein gutes Recht an der Freude am Dasein und an allem, was uns diese Freude gewährt und erhöht. Deshalb sehnen wir uns nach der Kunst als der höchsten und edelsten Verschönerung unseres Lebens. Aber wir wollen keine triste, puritanische Kunst mit herabgezogenen Mundwinkeln, sondern eine lebensbejahende, lachende, vollsaftige Kunst, in der sich eine glückliche, temperamentvolle Phantasie betätigen kann.



Abb. 216.
Louis-XVI-Ofen, wie eine vergrößerte Porzellanvase
Münster i. W., Schloß



Abb. 217. Berliner Rathaus von 1819
(Berlin, Märk. Provinzialmuseum)

Schon deswegen können wir auf die Dauer den guten Schmuck, das maßvolle, aber doch auch nicht armselige Spiel anmutiger und gefälliger Linien und Farben nicht entbehren. — Es gibt allerdings auch Kunstformen ohne Ornament, aber man glaube ja nicht, daß diese leichter oder auch nur billiger wären. Gerade wenn es eine höhere Idee gebietet, mit dem Schmuck möglichst zurückzuhalten, dann erfordert die Kunstform, die doch nicht zur nüchternen Zweckform hinabsinken darf, erst recht die glücklichste und feinste Profil- oder Silhouettenlinie, und je größer die Einfachheit ist, um so vornehmer muß das Material sein, um uns durch die Entfaltung seiner Reize für den Schmuckmangel einigermaßen zu entschädigen. So ist die Sparsamkeit auf der einen Seite doch mit einem Luxus auf der anderen verbunden.

Sparsamkeit ist gewiß eine Tugend, aber ebenso gewiß auch ein Fehler oder wenigstens eine Dummheit. Verschwendungssucht und blödsinnige Protzerei hat man zu allen Zeiten bekämpft und lächerlich gemacht; dies blieb keines-

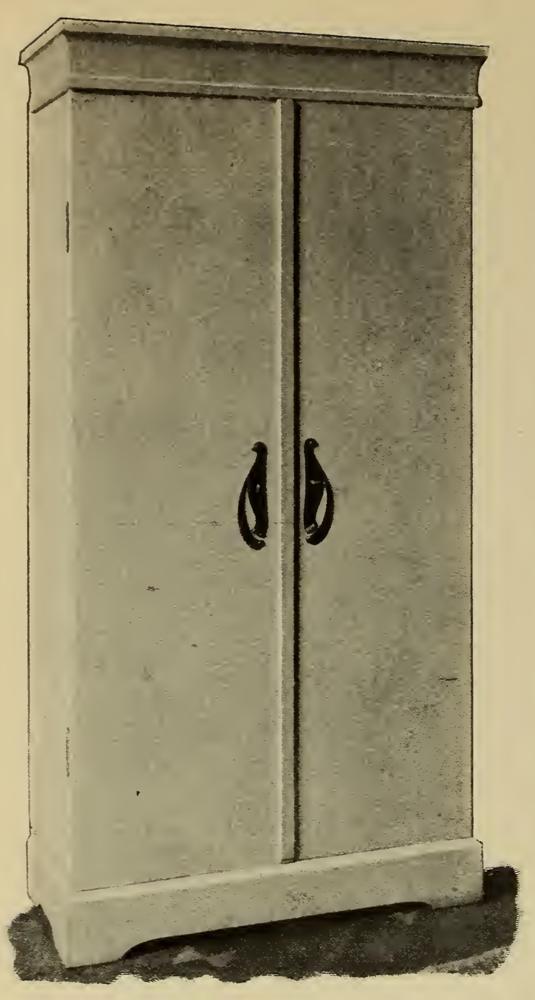


Abb. 218.
Schmuckloser Schrank von Peter Behrens
Darmstadt 1901
Nach der „Dekorativen Kunst“

wegs erst unserer stark demokratisch empfindenden Gegenwart vorbehalten. Ein „luxurierendes Wachstum“, das die heutige Botanik kennt, ist auch in Kunst und Kunsthandwerk nicht selten; aber gerade die englischen Vorläufer der modernen Kunstbewegung wenden sich heftig gegen den Luxus und betonen mit Morris stets die Notwendigkeit einer „neuen Kunst von dem Volk und für das Volk geschaffen“. Aber die demokratische Tendenz der modernen kunstgewerblichen Richtung ist auch vielfach der Grund, warum sie sich manche konservativen Kreise, die heute noch fast ausschließlich an historischen Stilformen festhalten, nicht erobern kann; und die reichsten Leute werden so lange verständnislos, vielleicht sogar feindselig der modernen Bewegung gegenüberstehen, als diese nicht imstande ist, die Bedürfnisse zu befriedigen, die sie an das äußere Leben stellen. Mehr aber als die Malerei, die häufig nicht auf Bestellung arbeitet, sind Architektur und Plastik sowie das Kunstgewerbe, sofern es sich um größere Aufgaben handelt, auf die Wünsche der Auftraggeber angewiesen, die doch gewiß ein Recht darauf haben, gehört zu werden. Wenn nun für repräsentative Zwecke, die nun einmal vorhanden sind und auch nie ganz abgeschafft werden können, eine reichere Entfaltung von Schmuckmitteln verlangt wird, so wäre es einfach töricht, zu erklären, daß das moderne Kunstgewerbe für Prunkgeräte oder Prunkgefäße nicht geeignet sei, denn sofort bekäme man die Antwort: Nun gut, dann wenden wir uns eben an das Kunstgewerbe früherer Perioden, das jederzeit auch reich geschmückte Gegenstände herzustellen gewußt hat.

Man braucht nur in unsere Kunstgewerbemuseen zu gehen, um gerade diese reicheren, über den Durchschnitt ihrer Zeit herausragenden Objekte zu genießen, die früher den Stolz von alten Kirchenschätzen, Adelsschlössern und Patrizierhäusern gebildet hatten. Gerade die prunkvollsten Stücke haben sich uns vielfach wegen der größeren Sorgfalt, mit der man ihnen entgegenkam, besser erhalten als der gewöhnliche alte Hausrat, der meist, seinem Schicksale



Abb. 219. Überreicher Hamburger Barockschrank
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

überlassen, zugrunde ging. Daher haben wir allerdings auch vielfach ein falsches Bild von der durchschnittlichen Leistungsfähigkeit der einzelnen Epochen, die wir nur nach den besten Arbeiten beurteilen. In der Architektur ist dies ebenso: Standard works, wie die „Goldene Pforte" vom Dom in Freiberg i. S. oder das überreiche Hauptportal des Piastenschlosses von Brieg, haben sich uns erhalten, während simple Hütten und schmucklose Mauerreste aus alten Zeiten vom Erdboden verschwunden sind. Manchen mehr als primitiven Gebäuden, wie dem ehemaligen Berliner Rathaus, das uns noch in einer Abbildung von 1819 im Märkischen Provinzialmuseum erhalten ist (Abb. 217), weinen wir kaum eine Träne nach, so wenig wir auch von seinem üppigeren Nachfolger entzückt sein mögen.

Aber wo bliebe denn der Fortschritt, wenn man nur an die schlichtesten Arbeiten aus alten Tagen anknüpfen wollte, nicht vielmehr das Bestreben hätte, das heutige Durchschnittsniveau über das früherer Epochen zu erheben?

Und so finden die zahlreichen Aussprüche des demokratischen Morris und Konsorten, wie „Es gibt keine Kunst für die Reichen“ oder „Die Kunst wurde nicht im Palast geboren, sie ist vielmehr darin erkrankt“, gerade von demokratischer Seite die richtigste Entgegnung, wenn Friedrich Naumann in einem ausgezeichneten Stuttgarter Vortrage [1]) die vielen falschen Ansichten über die Luxusbekämpfung vom volkswirtschaftlichen, ästhetischen und moralischen Gesichtspunkte einzeln unter die Lupe nimmt und schlagend beweist, daß der gesunde, reelle Luxus einen wirklichen Fortschritt bedeute und nur der verweichlichende, unmoralische oder Scheinluxus bekämpft werden dürfe. Luxus ist ja etwas Relatives und läßt sich nur als das definieren, was den Durchschnittsgebrauch der vorangehenden Generation übersteigt. Soweit es sich um Komfortforderungen handelt, haben wir davon schon früher gesprochen, hier berühren uns nur die Schmuckforderungen.



„Jeder Gegenstand, der den Schönheitssinn der deutschen Frau oder Jungfrau verletzen könnte, läßt sich durch Bepinselung mit flüssiger Goldbronze alsbald in eine wahre Augenweide verwandeln, während Gegenstände, die schon an sich schön sind, durch die Bronzierung geradezu niedlich werden.“

(Aus dem „Briefkasten“ eines Familienblattes).

Abb. 220. Th. Th. Heine, „Schmücke dein Heim“
(Aus dem Simplizissimus)

Anknüpfend an die Faustworte „Es trägt Verstand und rechter Sinn mit wenig Kunst sich selber vor“ werden wir immer zu betonen haben, daß die vernünftige, das heißt material- und zweckgemäße Konstruktion im Kunstgewerbe zwar die Hauptsache bleiben muß, daß aber doch auch ein „wenig Kunst“ dazu gehört, um eine ästhetische Befriedigung in uns aufkommen zu lassen; und dieses Künstlerische besteht nicht nur in der Modifikation der Zweckform zur Kunstform, sondern auch in der weisen und ökonomischen Verwendung des brauchbaren Ornaments, wie es alle Zeiten vor uns und alle Völker

[1]) Vom 12. November 1909: „Über Sparsamkeit und Luxus“.

neben uns gekannt haben und wie es auch die nichts weniger als nüchterne Natur in staunenswerter Vielseitigkeit vorgebildet hat. Die Kunst ist nicht nur für den Armen und nicht nur für den Reichen vorhanden, sondern für alle Menschen und muß und kann, will sie alle zufriedenstellen, auch den verschiedenartigen Bedürfnissen Rechnung tragen. In allen historischen Stilarten hat es neben einfacheren Arbeiten immer auch reich, sogar sehr reich ornamentierte Gegenstände friedlich nebeneinander gegeben, warum wollten wir auf einmal von dieser selbstverständlichen Gewohnheit abgehen? Wenn eine Gemeinde für einen neuen Schulbau kein Geld hat oder dazu nicht hergeben will — zum Glück ist dies wenigstens bei uns schon viel besser geworden als ehedem —, so mag sie ein schlichteres Gebäude hinsetzen; es braucht deswegen noch kein öder Kasten, keine der berüchtigten früheren Kasernen zu werden. Und wenn jemand just einen „Prachteinband“ haben will, so wird man ihm auch Genüge leisten können, ohne auf den unsoliden und hohlen Prunk der letzten Generation zurückzugreifen. Warum soll nicht auch ein Schlüssel, ein Wasserglas, ein Porzellanteller, ein Kleiderstoff, ja auch eine Maulbirne[1]) oder ein Exlibris-Blättchen aufs reichste geschmückt werden dürfen? Und dem Juristen[2]), der sich bei dem zunehmenden „Kunstfieber“ davor fürchtet, daß „wir schließlich noch ein Reichsstrafgesetzbuch mit Buchschmuck“ erleben werden, rufen wir die Worte zu: Hoffentlich früher, als das Juristendeutsch seine überflüssigen Sprachschnörkel und verzwickten Konstruktionen abgelegt haben wird!

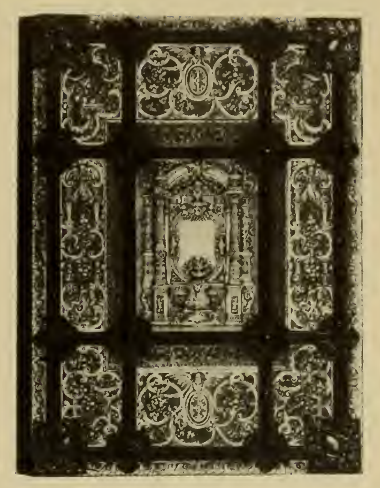


Abb. 221
Überladener Surrogat-„Prachteinband“ um 1880
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

Schmuckreichtum und Verschwendung

Versuchen wir es einmal, zwei Extreme einander gegenüberzustellen, beides Kästen, beides Vorplatzmöbel, beide deutsch: Ein, vom Beschlag abgesehen, rein schlicht-konstruktiver, weiß lackierter Schrank der ersten Darmstädter Ausstellung (1901) von Peter Behrens (Abb. 218)[3]) und ein mit energischer Profilierung und überreichem Schmuck ausgestatteter Hamburger Barockschrank (Abb. 219), wie ihn die stolzen hanseatischen Großkaufleute mit geringen Varianten an der ganzen Wasserkante bis hinauf nach Danzig vor etwa zwei Jahrhunderten in den Dielen ihrer Patrizierhäuser stehen hatten. Wer die Wahl zwischen diesen beiden Möbeln hätte, vielleicht auch Behrens selbst nicht ausgenommen, würde wohl sicher nach dem Barockschrank greifen. Und trotzdem

[1]) Ein besonders reich geätztes Exemplar aus dem 16. Jahrhundert bewahrt zum Beispiel der Pariser Louvre.
[2]) Vgl. Zeitschrift „Jugend“ 1909, Nr. 33.
[3]) Abbildung in „Dekorative Kunst“, Mai 1901, S. 300.

können wir es uns nicht verhehlen, daß dieses schwer transportable „Möbel“ lange nicht so praktisch ist und verhältnismäßig viel weniger Raum gewährt als der Schrank von Behrens, der hier mit kluger künstlerischer Berechnung gar so zurückhaltend war, wohl um eine besondere Kontrastwirkung zwischen diesem puritanischen Vorplatzmöbel und den voll Materialschönheiten strotzenden, vornehm gestalteten und geschmückten Möbelstücken der eigentlichen Wohnräume zu erzielen. — Noch auffälliger ist vielleicht die Konfrontation des überladenen und vollgestopften Malerateliers Makarts, der vor einem Menschenalter nicht nur als der Hauptrepräsentant des damaligen Wiener Geschmacks, sondern geradezu als tonangebende Persönlichkeit der mitteleuropäischen Dekoration überhaupt galt, mit einem Interieur des gegenwärtigen Wiener Führers Kolo Moser[1]), das an Geradlinigkeit und Schmucklosigkeit alle Puritaner in helle Begeisterung versetzen könnte. Die massenhaft aufeinander gehäuften, echten und falschen Antiquitäten, Teppiche, ausgestopften Tiere, getrockneten Pflanzen, Bärenfelle, Vorhänge, Gewinde u. dgl. sind für pomphafte, theatralische Festzüge sehr gut am Platz; in Künstlerateliers kann man sich ein malerisches Durcheinander von Formen und Farben schließlich auch noch eher gefallen lassen; aber all das drängte sich auch in die Wohnungen, die auch eine solche schwüle Stimmung atmen wollten, „Stühle als Venusmuscheln, Schränke als Altartruhen, persische Gardinen, dazwischen Waffen tscherkessischen und kurdischen Geblüts“[2]), zuerst in die Wohnräume der Künstler und nach deren Vorbild in alle Wohnräume überhaupt, auch zu den plattesten Kunstbanausen; selbst der schlichteste Haushalt glaubte damals ohne sein „Makartbukett“, einem Besen aus getrocknetem Gras mit Disteln, Kukuruz, Heidekraut und Kiefernadeln, nicht auskommen zu können. — Ungeschmückte Alltagsobjekte hielt man für armselig und schäbig, und da man guten Schmuck nicht bezahlen konnte oder wollte, verhalf man der Surrogatwirtschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer schwindelerregenden Macht. Zu den billigen „Dekorationsobjekten“, die die rasch aufblühende Großindustrie in unglaublichen Mengen auf den Markt warf und durch die früher unbekannten Ramschbasare bis in die letzten Hütten gelangen ließ, kamen noch die häuslichen Bästeleien und Pimpeleien, die jeden Quadratzentimeter Wandfläche bedeckten, alle Tische, Schrankgesimse, Fensterbretter usw. füllten, ja immer neue Borte, „Etageren“, „stumme



Abb. 222
Gotischer Kelch des Braunschweiger Kreuzklosters
(Nach O. Doering, Braunschweig, Abb. 13)

[1]) Abbildung in „Deutsche Kunst und Dekoration“ 1906, S. 161.

[2]) H. Sudermann, „Sodoms Ende“ I, S. 10.

Diener“ oder „Taburette“ benötigten, so daß die notwendigen Gebrauchsmöbel reduziert werden mußten. Und als Wahlspruch über dem ganzen schwebte der schöne Satz „Schmücke dein Heim“, der von Th. Th. Heine im „Simplizissimus“ (Abb. 220) famos verewigt wurde.

Gegen alle diese auf die Spitze getriebenen Überladungen und Schmuckanhäufungen, die sich auch auf jedes einzelne Objekt (Abb. 221) erstreckten und in die sehr gefährliche, weil ansteckende Krankheit der Ornamentwut oder des Dekorparoxysmus ausarteten, wandte sich zuerst der Arzt. Der Hygiene gelang es auch im Laufe der Zeit, eine Wendung zum Besseren herbeizuführen, so daß wir den neuentdeckten, schrecklichen Bazillen, bzw. der Furcht vor ihnen, doch auch eine gute Tat zu verdanken haben. Allerdings ähnelte diese Bewegung verteufelt einer Kur nach Art des seligen Dr. Eisenbart; dem Schmuck wurde zwar geholfen, aber er starb daran. Die Reaktion endete mit dem Sieg des Puritanismus, mit der Vertilgung jeglichen, auch des nicht verschwenderischen Schmuckes. Und auch das ist, wie wir bereits gesehen haben, bedauerlich.

Im Kunstgewerbe ist Schmuck, bildlich gesprochen, Süßspeise, Dessert, Konfekt, Nachtisch, von dem man nicht allein leben kann. Jedes Übermaß davon macht nur dicke Bäuche, keine straffen Muskeln. Der Mensch braucht viel wichtiger substantiellere, nahrhaftere Kost, ein solides Stück Fleisch und besonders Gemüse. Schmuck mit Maß soll uns willkommen sein; aber die Hauptsache ist er nicht; diese sind vielmehr solides Material in vernünftiger Zurichtung und richtige Formen. Mit zu viel Dessert verderben wir uns den Magen, wir überessen uns dessen zu rasch, namentlich wenn das Dessert nicht einmal gut ist, sondern von einem Jahrmarktslebzeltner letzter Güte oder einem Verkäufer von „türkischem Honig“ stammt.

Man muß sagen, die Reaktion gegen die Schmucküberladung war mindestens in Wort und Schrift — weniger in der Praxis — recht ausgiebig und vollsaftig; mit Keulenschlägen suchte man jegliches Ornament zu erschlagen. Die Freischaren eines Lux[1]) und Pudor waren keineswegs die einzigen Totengräber der

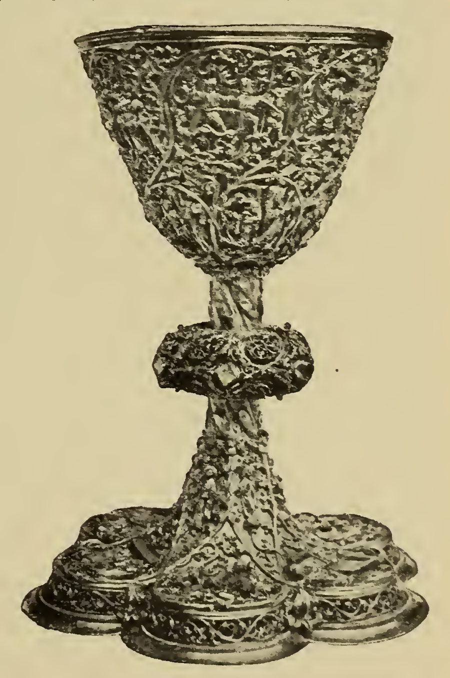


Abb. 223
Spätgotischer Kelch der Braunschweiger Brüdernkirche
(Nach O. Doering, Braunschweig, Abb. 94)

[1]) Dabei passiert Lux („Geschmack im Alltag“, S. 6 u. 7) in der Hitze des Gefechtes manche Entgleisung, wenn er zum Beispiel einen neuen „mit Zieraten überladenen“ Kachelofen verurteilt und erklärt, es sei „ein Wahnwitz, daß jedes Kachelstück ornamentiert sein muß“, aber als leuchtendes Vorbild — den herrlichen gotischen Ofen von Hohensalzburg hinstellt, der sich bekanntlich gerade durch eine Überfülle ornamentaler Details bemerkbar macht.

Schmuckmotive; ethische und volkswirtschaftliche Stimmen kamen ihnen zu Hilfe, um auch ihrerseits gegen feminine Verweichlichung oder unkultiviertes Protzentum loszudreschen. — Auch die sehr vernünftige „Wegleitung" der projektierten Züricher Ausstellung für Gewerbekunst (1909) sagt noch, „den Schmuck wird man auf das Notwendigste beschränken" — soweit könnte man ja zustimmen — „und oft ganz weglassen. Bei der Schönheit, die in Material und Form steckt, ist Ornamentiererei selten vonnöten." Den Kampf gegen wilde „Ornamentiererei", die Selbstzweck sein will, können wir wohl unterstützen, aber keineswegs den durchsichtigen Wunsch, den Schmuck am liebsten ganz wegzulassen. — Wenn aber gar Schmuck und „Künstlerisches" miteinander identifiziert werden, und der Sack geklopft wird, während der Esel gemeint ist, muß man dagegen entschieden Stellung nehmen. So ist nach R. Schaukal „das Künstlerische überhaupt der Krebsschaden unserer um allen Stil betrogenen Zeit, eine richtige Krätze"[1]), und er empfiehlt geradezu: „Schafft nur den Künstler ab." Das ist — Schaukal verzeihe mir meine Offenheit — ein Unsinn. Nur durch die innige Verbindung der Praxis mit dem Künstler ist alles Gute erreicht worden, was das moderne deutsche Kunstgewerbe bereits aufweisen kann, und nur in dieser natürlichen Allianz liegt unsere Zukunft; wenn auch manches Mißlungene auch auf das Konto der Künstler gesetzt werden muß, so wäre doch jede falsche Verallgemeinerung ebenso unberechtigt wie etwa eine Herabsetzung unseres tüchtigen Handwerkerstandes, wenn einige Vertreter desselben hie und da eine Arbeit schlampig ausgeführt haben. Daß Künstlerentwurf und Ornamentverschwendung miteinander nur sehr wenig gemein haben, beweist übrigens am besten die Tatsache, daß gerade die mit Ornamenten aller Art weitaus am meisten überladenen Objekte besonders in den achtziger und neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts gewöhnlich nicht von Künstlern entworfen waren, sondern



Abb. 224
L. Cranach: Heinrich der Fromme, 1514, Dresden
Nach Heyck: Lukas Cranach

[1]) R. Schaukal, Vom Geschmack, S. 76, 165 u. a.



Abb. 225. Spindeluhr-Kloben, 18. Jahrh. Anfang
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

meist von Musterzeichnern, von denen bekanntlich nicht alle als ursprüngliche Künstler angesehen werden können, nach Plünderung naheliegender Vorlagenwerke angegeben worden sind.

Um das richtige Maß an Schmuckelementen kennen zu lernen, empfiehlt es sich, nicht absterbende oder werdende Stilepochen zu befragen, sondern vorwiegend die Zeit der höchsten Blüte eines historischen Stiles zu studieren. Da finden wir in erster Reihe das wohltuende Verhältnis zwischen geschmückten und ungeschmückten Teilen, das richtige Empfinden für die unumgänglich notwendigen Ruhepunkte für unser Auge, und doch auch kein Kargen mit phantasievollem Schmuck, wo er sich in Unterordung unter die struktiven Elemente ohne Hemmnis zu entfalten vermag. Vergleichen wir zum Beispiel einen hochgotischen Kelch, wie den des Braunschweiger Kreuzklosters (Abb. 222), mit einem spätgotischen Kelch der Braunschweiger Brüdernkirche (Abb. 223); wie verständnisvoll ist bei dem ersten die dem Gebrauch dienende Cuppa schmucklos gelassen, obwohl Fuß und Schaft aufs reichste geschmückt sind; die Spätgotik, die ihren ins Wanken gekommenen Besitzstand mit allen Mitteln festzuhalten trachtet, übertreibt dagegen den Schmuck[1]). In ähnlicher Weise ist die Frührenaissance — man betrachte nur zum Beispiel das Gewand Heinrichs des Frommen auf dem Gemälde von Lukas Cranach (Abb. 224) — schmuckfreudiger als die Hochrenaissance. Selbst der Klassizismus zu Ende des 18. Jahrhunderts setzt keineswegs mit nüchternen Formen ein; sein erstes Stadium, der Louis-XVI-Geschmack, ist vielmehr der Schmuckentfaltung sehr günstig, da er auf diese Weise dem sterbenden Rokoko, das alle Minen springen läßt, am leichtesten beikommen zu können hofft. Und so stellte sich auch die moderne Stilbewegung zunächst mit den Schmuckexzessen ein, die wir heute als „Jugendstil" ablehnen. Aber heutzutage, da nicht einmal die konservativen evangelischen Kirchenkreise auf ihrem ehemaligen kunstfeindlichen Standpunkt beharren, sondern bereits die löblichsten Beweise für eine erfreuliche Entwicklung ihres Kunstsinnes gegeben

[1]) Um einen solchen spätgotischen Kelch erst gebrauchsfähig zu machen, wurden ab und zu, zum Beispiel beim Kelch von Osnabrück (1448; Abbildung in Falke-Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten, Tafel 125) wenigstens glatte Ausschnitte beim Mundrand ausgespart.

haben, wollen wir uns keineswegs in den nüchternen Puritanismus drängen lassen, uns vielmehr gerne eines gefälligen Schmuckes freuen, wenn er uns nur nicht im verwirrenden Übermaß dargeboten wird.

Schmuckverschwendung und Schmuckreichtum ist übrigens keineswegs



Abb. 226. Kalligraphenkunststück: Mater dolorosa
Prag, Böhm. Landesmuseum

dasselbe. Wenn wir auch die Verschwendung sogar zu repräsentativen Zwecken über ein gewisses Maß nicht gutheißen können, so haben wir doch alle Ursache, uns über den Schmuckreichtum zu freuen, sofern eine erfindungsreiche künstlerische Phantasie uns mit einer reichen Fülle liebenswürdiger Ideen geradezu überschüttet. Ist es nicht zum Beispiel im höchsten Grade anziehend, wenn wir unter den

Tausenden und aber Tausenden von Spindeluhrkloben, die uns namentlich das 18. Jahrhundert in der größten Zahl hinterlassen hat (Abb. 225), nur verhältnismäßig selten zwei ganz gleich gebildeten begegnen? Das waren doch keine aufdringlichen Schmuckstücke, sondern Veilchen, die im Verborgenen blühten, individuelle Zugaben oft bescheidener Uhrmacher, die ihren Stolz dareinsetzten, ihre Phantasie betätigen zu können. Eine ähnliche Befriedigung erfüllt uns, wenn wir bei den Säulen eines romanischen Kreuzganges oder bei gotischen Maßwerkfüllungen einen großen Reichtum an Abwechslung antreffen, oder wenn die Kirchenstuhlwangen nicht alle nach einem gemeinsamen Entwurf geschnitzt sind, sondern uns — wie etwa in der Kreuzkirche von Rottweil — beständig andere Musterungen zeigen. — Je reicher sich nun eine solche Phantasiealternative

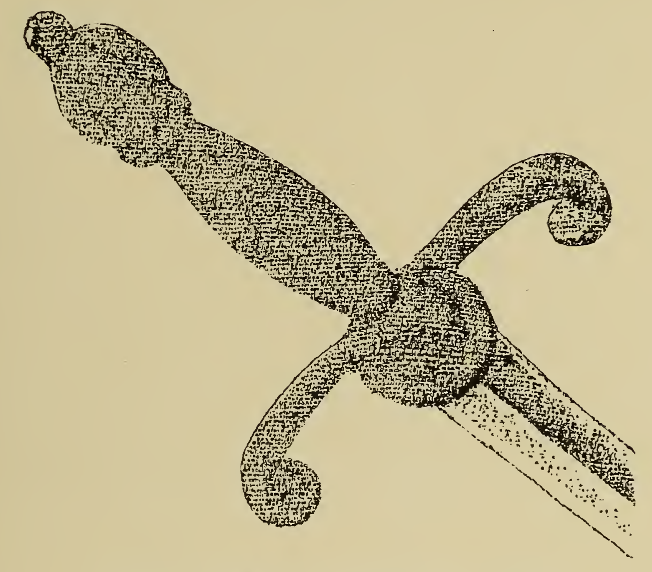


Abb. 227. Kalligraphenkunststück: Mater dolorosa
Teilansicht aus den nebenstehenden Bilde
Prag, Böhm. Landesmuseum

an ein und demselben Objekte darstellt, um so höher kann unsere Bewunderung steigen. Zum Glück gab es zu allen Zeiten Künstler, welche nicht müde wurden, uns die Vielseitigkeit ihrer Erfindungsgabe im reichsten Lichte zu zeigen. Der herrliche romanische Kronleuchter in Großcomburg bei Schwäbisch-Hall soll nicht weniger als 412 verschiedene Ornamente aufweisen; ich habe sie allerdings nicht nachgezählt, mich aber über den imposanten Schmuckreichtum, der ein ganzes Kompendium frühmittelalterlicher Ornamentierung repräsentiert, nicht weniger gefreut wie über den Hauptsaal des Schlosses Chambord, dessen Tonnengewölbe in vierhundert Kassetten ebensoviele Variationen der Embleme Franz I. aufweist, oder über den ovalen Saal des Schlosses von Münster i. W., der 180 verschieden gebildete Rosetten auf der Decke trägt. Gerade in derartigen Leistungen zeigt sich die ganze Schaffensfreude phantasiebegabter Künstler. — Ist derlei vielleicht gar auch eine „richtige Krätze“?

Kunst als Ausrede

Wenn die Tapete einen Fleck oder ein Loch hat, und man nagelt über diese Stelle in malerischer Anordnung Photographien, Ansichtspostkarten oder Balltrophäen, so ist dies ganz dasselbe, als wenn das Futter eines Überziehers durchgewetzt ist, und man näht darüber ein recht großes Monogramm, das man ja heutzutage in den betreffenden Geschäften sofort bekommen kann.

Adolf Vetter hat in seiner vielzitierten Rede beim Deutschen Werkbundtag von 1910 an ein charakteristisches Gespräch zwischen Mutter und Kind in Justus Mösers „Patriotischen Phantasien" (1774) erinnert, das auch hier wiedergegeben sein möge:

Kind: „Mama! Warum hat der Maler dort mitten über den schönen Spiegel eine Girlande gemalt?"

Mutter: „Siehst du denn nicht, daß er dort geborsten ist und daß er diesen Borst hat verbergen wollen? . . ."

Kind: „Mama! Sind denn überall Borste und Löcher, wo überflüssiger Schmuck ist?"

Mutter: „Ja, mein Kind, überall. Viel Putz ist immer ein Zeichen, daß irgendwo etwas fehlt, es sei nun im Kopfe oder im Zeuge." —

Durch Malerei verdeckte Spiegelsprünge, die ein Gegenstück zu den mit Streublümchen maskierten Glasurfehlern des Porzellans bilden, sind in manchen alten Palästen auch aus älterer Zeit nachzuweisen. So verzeichnet der Reiseschriftsteller J. G. Keyßler (1730) gelegentlich der Beschreibung des römischen Palazzo Altieri über dem Paradebett des Kardinals einen Spiegel, „worauf Carolus Maratta drey Kinder mit großer Kunst gemalet hat. Ich habe sowohl hier als in anderen Pallästen bemerket, daß wann ein Spiegel verunglücket, man ihn doch beybehält, und nur ein Gemälde darauf verfertigen läßt, welches den Sprung des Glases bedecket". Nicht nur diese Manipulation, die durch die ungeheueren damaligen Spiegelpreise erklärlich wird, sondern auf die Verdeckung der Trennungslinien zwischen mehreren zusammengesetzten kleineren Spiegeln durch kalte Malerei, wie sie noch im Palazzo Riccardi zu Florenz in großem Umfange angetroffen werden kann, hat für uns selbst dann sehr wenig Erfreuliches, wenn zu solchen Arbeiten bekannte Künstler gewonnen worden sind, wie das namentlich in Italien häufig der Fall war. Ja gerade, wenn es sich um einen namhaften Künstler handelt, empfinden wir um so mehr die Herabwürdigung der Kunst, die man doch nicht zu Flickschusterarbeiten degradieren darf.

Aber auch abgesehen von dieser Frage verurteilen wir im Interesse der geforderten Anständigkeit und Gesundheit alle Bestrebungen, die darauf hinauslaufen, Materialfehler (siehe S. 21ff.) unseren Blicken zu entziehen oder unsere Aufmerksamkeit von mißlungenen Zweck- und Kunstformen abzulenken. Das Ornament soll niemals Ausrede, niemals Verlegenheitsbehelf sein. Wir betonen dies um so schärfer, weil Hans Cornelius [1]) das Gegenteil behauptet: „Die unregelmäßige Form eines ungeschickt gearbeiteten Tongefäßes kann durch Bemalung verhüllt werden (!). Nur diese Wirkung der Form, nicht aber die reale Form als solche kommt für die künstlerische (!) Betrachtung in Frage." — Bei Cornelius ist dies nur die selbstverständliche Folge seines Systems, das

[1]) H. Cornelius: „Elementargesetze der bildenden Kunst," S. 67.

ebenso, wie es alle Materialfragen ganz ausgeschieden wissen will, auch nur den Schein gegenüber dem Sein gelten läßt, was im Kunstgewerbe und in der Architektur alle ehrlichen Grundsätze auf den Kopf stellen würde. Aber selbst in der Plastik, Malerei und in den vervielfältigenden Künsten müßte man, wenn alles nur auf die ungefähre Wirkungsform, auf den Schein hinausliefe, Dekorpimpeleien aller Art gutheißen, die wir sonst nur als sittengeschichtliche



Abb. 228
Frankenthaler Porzellanterrine, um 1780, mit falsch „hängenden“ Girlanden auf dem Deckel
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

Kuriosa aufzufassen gewöhnt sind. Es sei hier etwa an den Christuskopf-Kupferstich von Claude Melan erinnert, der aus einer einzigen Spirallinie besteht, die auf der Nasenspitze beginnt, oder an die verschiedenartigsten Kalligraphenkunststückchen des 17. und 18. Jahrhunderts, wie die besonders mühsame Mater dolorosa des Prager Landesmuseums (Abb. 226) — zur besseren Charakteristik ist ein Detail noch vergrößert hinzugefügt (Abb. 227) —, oder den Ecce-Homo des Museums von Bregenz, die Passion von J. G. Maier (1696) im Museum von Ulm oder die Huldigungsbilder des Nördlinger Museums. Auch die seltsamenVexierbilder oder „Verkehrbilder“ von Arcimboldo und Genossen, wie sie Hainhofers Kunstschrein von Upsala enthält, dürften nicht mehr als müßige Spielereien betrachtet werden, ebenso das Pferd, das

aus lauter Akrobaten zusammengesetzt ist[1]), ein Kopf vom Jahre 1587, der nur aus Bändern besteht[2]), der Herodes, der aus Kindern gemacht ist[3]), die Napoleonkarikaturen, die sich aus den verschiedensten Gestalten aufbauen und vieles ähnliche.

Wir bedauern bei all diesen Dingen, daß die Kunst als Ausrede dienen soll, um Pimpeleien, die mit Kunst nichts zu tun haben, einzuschmuggeln. In diesem Sinne berühren sie sich mit jenem Künstlerscherz des Pariser „Salons der Unabhängigen“ (1910), wo man ein übermodernes, rätselhaftes „Sonnenuntergang auf der Adria“ benanntes Gemälde anstaunte, das von einem — Esel gemalt war; dessen Schwanzquaste hatten übermütige Malschüler nacheinander in verschiedene Farben getaucht und an die Leinwand hingehalten. Und es gab doch Leute, die auf diese mystische „Kunst“ hereinfielen. Auf anderen Kunstgebieten treffen wir leider ähnliche Erscheinungen an. Oder ist es vielleicht nicht „Kunst als Ausrede“, wenn uns zum Beispiel Ferdinand Bonn (1911) im Berliner Schumann-Zirkus Shakespeares „Richard III“ in eine effektvolle Eskadronsquadrille verwandelt?

Schmuck an falscher Stelle und in falscher Richtung

Wenn der Schmuck zu seinen bisherigen Gegnern nicht noch weitere erwerben soll, muß er in erster Reihe an der richtigen Stelle sitzen, gleichgültig, ob er plastischer Natur oder flächenhaft gehalten ist. Ein Stuhl, dessen Lehne gerade dort kräftig vortretende Schnitzereien aufweist, wo man mit dem Sitzbein oder den Schulterblättern ankommt, ist ebenso unbrauchbar wie ein Porzellanwaschbecken, das im Innern ganz bemalt oder mit Umdruck dekoriert ist, so daß man schwer oder gar nicht unterscheiden kann, ob das frisch gefüllte Lavoir vorher auch gut gereinigt worden ist; der Stuhl bietet ja genug andere Teile zur Entfaltung einer Schnitzerei, und ein Waschgeschirr kann ja an den Außenseiten nach Herzenslust dekoriert sein. Um solche Fragen zu entscheiden, braucht man kein Künstler zu sein. Die einfache Rücksichtnahme auf die selbstverständlich gewünschte Zweckdienlichkeit könnte uns von allen diesen Gegenständen befreien. Schade, daß die schlichte Logik nicht immer zu Worte kommt!

Ornamente, die uns ärgern, haben ihren Zweck verfehlt. Bei einem Trinkgefäß hat auf alle Fälle der Lippenrand ganz glatt zu sein; selbst der schönste Schmuck stört an dieser Stelle, ob es sich um Metallobjekte oder um keramische Gegenstände handelt. Auch bei Gläsern sollte dies selbstverständlich sein, und doch begegnen wir namentlich seit der Rokokozeit gar vielen farblosen Glasgefäßen, die den oberen Abschluß des fast körperlos erscheinenden Glases nicht nur durch ein Goldmundrändchen, das man sich ja gefallen lassen könnte, sondern auch durch Gravierung betonen. Ja, es gibt sogar moderne Gläser[4]), die so unappetitlich aussehen, als hätten fette Lippen ihre Spuren da zurückgelassen.

---

[1]) Wien, Privatsammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand.

[2]) Handzeichnung im Museo Brignole Sale in Genua.

[3]) Museum von Pardubitz in Böhmen.

[4]) Vgl. Abbildung in den „Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums“ 1901, S. 80, Nr. 6.



Abb. 229. Wiener Porzellanteller, 1822, mit mißverstandenem Maßwerk
Wien, Hofbesitz. (Nach Folnesics-Braun, Wiener Porzellanmanufaktur)

— Ein Buch, das so gebunden ist, daß man vorn und rückwärts nicht auf den ersten Blick unterscheidet, weil beide Seiten der Decke ganz identisch sind, muß getadelt werden; des Zufalls Tücke bringt es ja gewöhnlich mit sich, daß man so einen Band just verkehrt aufschlägt. — Es würde uns hier zu weit führen, alle die zahllosen Beispiele auch nur anzudeuten, bei denen der Schmuck an falscher Stelle sitzt oder gar nicht gewürdigt werden kann [1]). Nur die berühmte Trajansäule von Rom, die ja bekanntlich schon im Altertum in der Marc-Aurel-Säule, im Mittelalter in der allerdings viel kleineren Bernwardsäule von Hildesheim, dann in der Barockzeit bei der Karlskirche in Wien und in der Empirezeit auf dem Vendômeplatz in Paris nachgeahmt wurde, darf als ein klassisches Beispiel schlechter Schmuckanordnung nicht übergangen werden. Wenn man, wie vor einigen Jahren bei der wissenschaftlichen Untersuchung und photographischen Aufnahme, erst Gerüste errichten muß, um die ungefähr 2500 Figuren der etwa 200 Meter langen Spiraldarstellung würdigen zu können, dann

[1]) Nur noch das Briefpapiergestell von E. Becker in „Art et Décoration", August 1901, S. 46, sei hier gestreift.

liegt es auf der Hand, daß die ursprüngliche Absicht, die Kriegstaten Trajans zu verherrlichen, nicht oder — was dasselbe ist — nur mit Ausschluß der Öffentlichkeit erreicht worden ist. Und die ebenso aufgemachten Wunder von Carolus Borromäus bleiben erst recht jeder Kontrolle entzogen, da man zu den beiden Wiener angebauten Säulen nicht einmal von allen Seiten herantreten kann.

Schmuck, den man nicht würdigen kann, hat seinen Beruf verfehlt. In der Augsburger Ulrichskirche weisen zum Beispiel beim Christoph-Schwarz-Altar selbst die hinter den Säulen versteckten Pilaster die reichste Renaissanceornamentik auf, obwohl sie sich den Blicken fast ganz entziehen. In derselben Kirche kann man dagegen bei dem großen Abschlußgitter von 1712 beobachten, daß es sich dem Eintretenden von der sorgfältiger bearbeiteten Seite präsentiert, obwohl just die andere Seite — von der Kirche selbst aus — ungleich besser

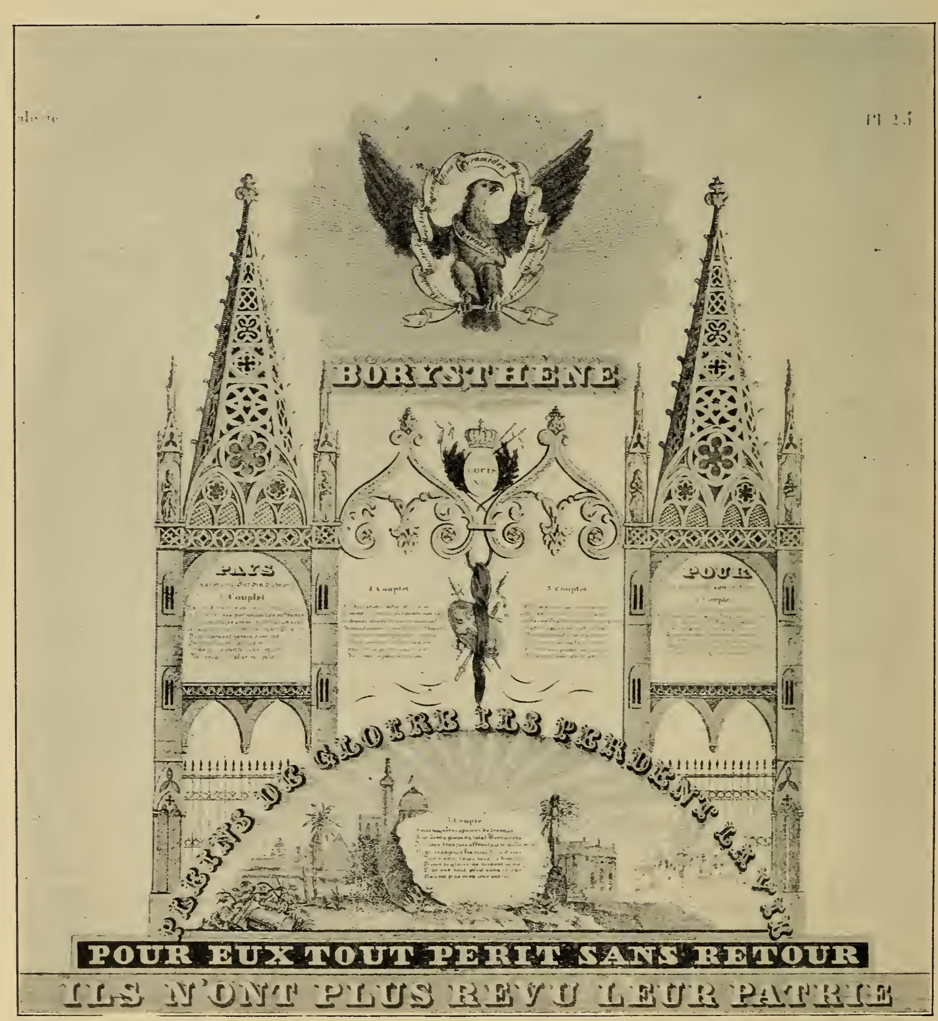


Abb. 230. Unorganischer Schmuck aus Jean Midolle: Artiste Ecrivain-Compositeur 1836
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

beleuchtet ist, weshalb das Gitter richtiger verkehrt hätte eingesetzt werden sollen.

Es gibt aber noch größere Seltsamkeiten. Bilder hängt man doch gewöhnlich an vertikalen Wänden auf; man kann solche aber auch an der Zimmerdecke befestigt antreffen, und zwar nicht etwa Plafondgemälde, sondern Papierkunstblätter nach Holbeins englischen Porträten, regelrecht verglast, nämlich in dem stilistisch überhaupt unglaublich drolligen „gotischen Haus“ (1773) von Dessau-Wörlitz. — Ganz alltäglich sind jene, auf dieselbe Verwechslung der Richtung zurückgehenden Fußteppiche, die nach der Art ihrer vertikal gedachten Zeichnung eigentlich Wandteppiche sein sollten, oder jene Zinn-, Majolika- und Porzellanteller, die auf dem Tische horizontal verwendet werden, während sie nach ihrer Dekorrichtung zweifellos nur senkrecht aufzustellende oder aufzuhängende „Dekorationsteller“ sein könnten. Manche Wiener Empireporzellanteller zeigen solche Prospekte sogar nur ganz äußerlich aufgeklebt, ohne Rücksicht auf die Randkonstruktion des Tellers.

Überall, wo der Schmuck Motive aus der Natur und aus dem Leben entnimmt, verlangen wir, daß ihre Richtung wenigstens ungefähr der Wirk-



Abb. 231. Unorganischer Schmuck aus Jean Midolle: Artiste Ecrivain-Compositeur 1836
Stuttgart, Landesgewerbemuseum



Abb. 232. Kolo Moser: Bucheinband, 1899 (Nur aufgeklappt verständlich)
Nach „Dekorative Kunst“

lichkeit entspreche, da wir uns diesen Schmuck belebt vorstellen und die natürliche Schwerkraft auch hier weiter wirkend denken. Auf der abgebildeten Alt-Frankenthaler Porzellanterrine (Abb. 228) hängen die Gewinde und Schleifen ganz normal; aber für den Deckel scheint ein ganz anderes Gravitationsgesetz zu gelten. Wenn dergleichen auf chinesischem, auf europäische Bestellung nach eingesandten Zeichnungen dekoriertem Porzellan nicht selten vorkommt, kann uns das nicht wundern. Der Chinese pinselt eben seine Vorlage bis auf den letzten Strich pedantisch nach; ob es nun in die Richtung paßt oder nicht, kann ihm gleichgültig sein; es ist ja nicht sein Geschmack. Aber in Europa, wo es sich doch nicht um unverstandene Motive handelt, sollte so etwas nicht vorkommen. — Bäume und Pflanzen wachsen in der Regel vom Boden senkrecht in die Höhe; aber auf vielen Plafonds kann man bei ihnen auch von der ägyptischen Kunst an bis in unsere Zeit ein horizontales Wachstum feststellen, mitunter obendrein noch zentripetal. Diese horizontale Botanik kommt auch bei Bucheinbänden, Vorsatzpapieren, in seltenen Fällen sogar in der Keramik vor. In alten Zeiten war ein naiver Achsenwechsel an ein und demselben Stücke — wie etwa bei dem berühmten Gößer Ornat des 13. Jahrhunderts im Österreichischen Museum zu Wien — keine Seltenheit, so daß in jeder Lage ein Teil der Ornamente auf dem Kopfe stand; aber selbst heutzutage ist es nur zu häufig zu beklagen, daß der Schmuck irgendeines Objektes zugleich radial und axial gebildet ist und in der Verlegenheit, nach welcher Seite er orientiert sein soll, schließlich nach keiner Seite befriedigen kann.

Wohl das geringste Empfinden für die Funktion eines Ornamentes hatte das 19. Jahrhundert. Schon in der ersten Hälfte treffen wir Motive, die eine Stütze verlangen, verkehrt in der Luft hängend, wie z. B. gotisierende Maßwerkornamente

als Behangmuster, wie bei dem abgebildeten Wiener Porzellanteller von 1822 (Abb. 229)[1]), mitunter geradezu ein Chaos unorganischen Schmuckes (Abb. 230 und 231)[2]); und in der zweiten Hälfte, als die Schmucküberladung zur Mode wurde, findet man erst recht auf Schritt und Tritt Verstöße gegen die Ornamentlogik, die fast nur vermieden wurden, wenn man sich sklavisch an Vorbilder aus guten Zeiten anklammerte.

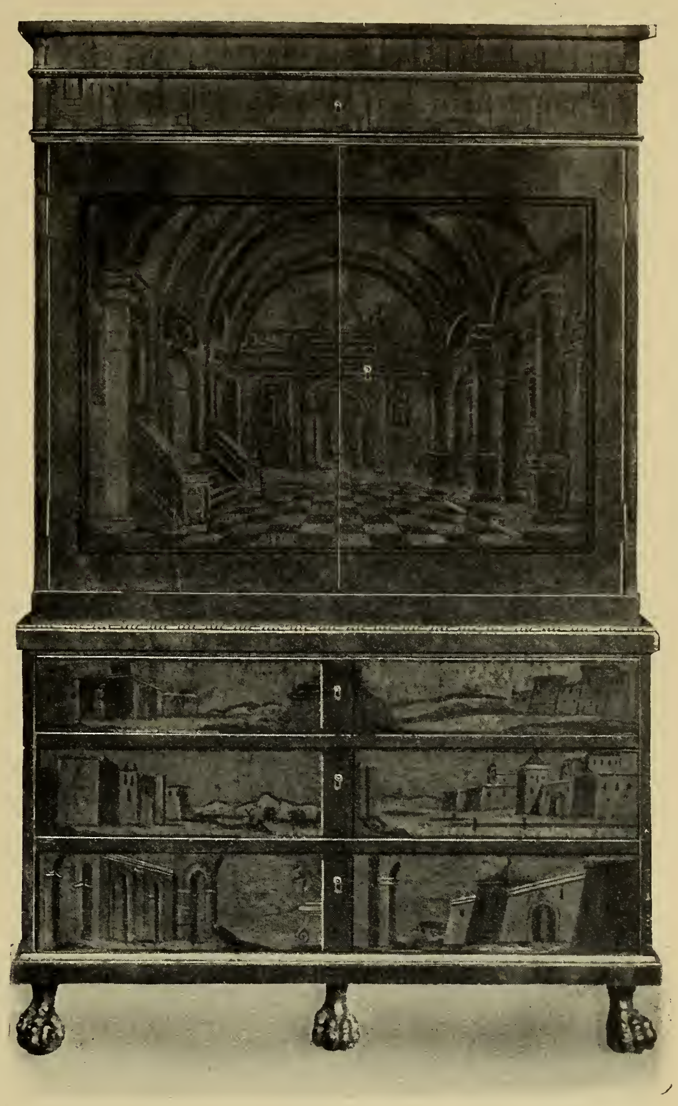


Abb. 233
Intarsia-Schrank der ehemaligen Sammlung Matkowsky-Berlin
(Beim Öffnen wird das Bild zerschnitten)

Nicht alles, was auf dem Kopfe steht, darf aber dem Künstler als Schuld angekreidet werden. Wenn z. B. der letzte Träger eines adligen Namens stirbt, verlangt es das heraldische Herkommen, den Wappenschild, zum Zeichen, daß hiermit ein Geschlecht ausgelöscht wird, umzukehren. Der Bildhauer, der für einen solchen letzten Sprossen, wie etwa für den letzten Echter von Mespelbrun († 1660) im Würzburger Dome oder für den Freiherrn v. Götzengrien († 1721) an der Martinskirche von Landshut, einen Grabstein zu machen hat, kann nicht umhin, sich einer solchen Sitte zu fügen.

Merkwürdig oft sehen wir Richtungsfehler und ähnliche Schmuckverstöße in den Flächenkünsten, wie beim Buchbinder und beim Textilzeichner. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß

[1]) Es ist dies das „Gotische Service" des Wiener Hofes (1822). Abbildung bei Folnesics und Braun: „Geschichte der k. k. Wiener Porzellanmanufaktur" (1907), S. 151.

[2]) Jean Midolle (Straßburg): „Artiste Ecrivain-Compositeur" (1836) (aus dem Auktionskatalog R. Lepke-Berlin).



Abb. 234. Thüringer Empiretasse
(Der Henkel durchbricht das Bild)
Stuttgart, Privatbesitz

gerade hier, wo der tektonische Aufbau zurücktritt, und das Rapportmuster dagegen, das man beliebig abzuschneiden gewöhnt ist, vorherrscht, der konstruktive Sinn des Ornamentes weniger stark empfunden wird. Man braucht nur die ungemein häufigen vernachlässigten oder mißlungenen Ecklösungen zu betrachten! Selbst bei sonst sehr guten Teppichen oder Decken setzt man sich leider gar zu leicht über diese Frage hinweg; die halb abgeschnittenen, ungeschickt verbogenen Ranken, die gewaltsam halbierten Blumensträuße oder Blätter verlangen unbedingt eine Abhilfe. Doch möge man dieser Angelegenheit nicht nur dadurch aus dem Wege zu gehen trachten, daß man sich lediglich der geometrischen Quadratur verschreibt, sondern den gerügten Übelstand wirklich beseitigen, nicht umgehen. Der Buchbinder hat ja die Rolle, die er bei den Blindpressungen des 16. Jahrhunderts fast ununterbrochen benutzte, auch längst aufgegeben, da man ihm die zum Teile kopflosen und wagrecht liegenden Figuren ebenso übelnehmen mußte, wie den sächsischen Renaissance-Zinngießern das Hantieren mit dem Streifen ohne Ende. Dagegen liebt es die Buchbinderkunst neuerdings, Motive für Einbanddecken heranzuziehen, die erst verständlich werden, wenn man das Buch aufgeklappt umlegt, wie bei dem abgebildeten Einband von Kolo Moser (Abb. 232)[1]; in der normalen geschlossenen Lage wird das Schmuckbild zerrissen.

Aber auch andere kunstgewerbliche Gruppen haben denselben Fehler schon lange vorher gemacht. Im Schlosse von Münster i. W. befindet sich zum Beispiel eine Schubladenkommode, die vorn die Ansicht des bischöflichen Palais in Intarsia trägt; wenn man ein Schiebfach öffnet, ist das Bild zerschnitten. Und dieses Möbel steht keineswegs vereinzelt da, sondern hat zahllose Vettern teils in derselben Technik — wie den Schrank der Berliner Matkowsky-Sammlung (Abb. 233) —, teils in Lackmalerei. Namentlich aber Kassetten, Schachteln und Etuis gibt es in allen Techniken, deren Schmuckdarstellungen sich auf dem Deckel fortsetzen; wird dieser abgehoben, trennen sich nicht selten die Köpfe von den Leibern. In dieser Hinsicht hat namentlich

[1]) Kolo Moser (Wien): „Jugendschatz deutscher Dichtungen"; Abbildung in der „Dekorativen Kunst" IV (1899), S. 159.

Ostasien schon in alter Zeit keinen guten Einfluß auf uns ausgeübt, und auch die heutigen japanischen Lackkassetten nehmen nicht die geringste Rücksicht darauf, daß „Individuum“ etwas bedeutet, was nicht zerteilt werden soll. Aber solche Geschmacklosigkeiten hätten die Ostasiaten doch nicht verbrochen, wie sie die abgebildete Thüringer Porzellanempiretasse (Abb. 234) zeigt, bei der man aus Symmetriegründen ein Bildermedaillon in den Henkel hineinkomponierte, statt diesen zwischen zwei Bildchen einzuschieben, obwohl die fünfteilige Komposition in diesem Falle der vierteiligen vorzuziehen gewesen wäre.

In zahlreichen Fällen wird das Ornament nicht von der übergeordneten Konstruktion zerschnitten, sondern ein Ornament durchschneidet ein zweites an demselben Gegenstand. Schon aus dem Mittelalter besitzen wir geschnitzte Möbel mit dekorativen Eisenbändern, die sich auf der Schnitzerei breitmachen, ohne deren Ornamente zu berücksichtigen; der eiserne Rankenbeschlag hat allerdings auch konstruktive Bedeutung, aber er kam erst nachträglich auf die Schnitzerei, weshalb dieser kein Vorwurf gemacht werden könnte. Aber in dem mitunter erbitterten Kampf ums Dasein der Schmuckelemente stehen einander auch oft zwei Konkurrenten gegenüber, von denen sich keiner auf Konstruktionsgründe berufen kann. Gar manches Gewerbe zeigt zwei, sogar voneinander ganz unabhängige, nicht einmal in der Achse übereinstimmende Muster in verschiedener Technik, von denen eines das andere zu überschreien trachtet. Auf Porzellangeschirren des 18. Jahrhunderts sieht man ebenfalls genug



Abb. 235. Ludwigsburger Porzellan mit Blumenmalerei über Reliefschuppen
Stuttgart, Altertümersammlung

oft Malerei und Reliefmusterung in erbittertem Kampfe miteinander, am auffälligsten bei den für Ludwigsburg charakteristischen Reliefschuppen, über denen sich große Blumensträuße breitmachen (Abb. 235). Aus der Mitte des 19. Jahrhunderts sei auch noch ein Beispiel hinzugefügt, nämlich ein in blauen und weißen Glasperlen gesticktes Schachbrett (Abb. 236), dessen zarte Arabesken mit der Quadrateinteilung keinen Zusammenhang haben. Wie schön hätte sich — nach Art der Wappenfeld-Damaszierungen — dieselbe Aufgabe lösen lassen, wenn man statt der eigensinnigen Selbständigkeit zweier, doch aufeinander angewiesenen Schmuckmotive nur eine Dominante mit zart mitschwingenden Obertönen gewählt hätte!

Am furchtbarsten wird das Resultat, wenn zwei oder mehrere Motive, die miteinander auch nicht das allermindeste zu tun haben, an ein und demselben Objekt übereinander gehäuft werden. So gibt es kleine altenglische Emailkühe, die mit goldenen Rokokoschnörkeln (!) auf dem Körper „geschmückt" sind, und zwischen diesen — mitten auf Brust und Bauch — sieht man bunte Genrebilder oder Landschaften! Und solche Ausgeburten der Geschmacklosigkeit sind sogar in neuerer Zeit in Fayence und Porzellan noch imitiert worden. Mit dem gleichen Rechte könnte sich ein Kahlkopf auf seiner Glatze Napoleons Rückzug aus Rußland oder die blaue Grotte von Capri aufpinseln lassen, mit Jugendstil-Fadennudeln verbrämt oder in einem Vergißmeinnicht-Rähmchen.

Dekorbrutalitäten

Wenn von zwei Dekoren nicht nur einer auf den anderen gar keine Rücksicht nimmt, sondern wenn einer den anderen erst vernichtet, um sich selbst an dessen Stelle zu drängen, so ist das brutal. Mancher Möbelbeschlag, und mag er an sich auch ganz gefällig sein, hat uns schon Schnitzereien oder Intarsien nicht nur verdeckt, sondern geradezu zerstört oder wenigstens sehr beschädigt. — An gar manchen alten Palast- und Schloßportalen wurden schon wertvolle Steinskulpturen weggemeißelt, damit irgendein neues, meist künstlerisch ganz wertloses Besitzerwappen oder Monogramm an diese Stelle gesetzt werden könnte, als ob man die Spuren eines Vorbesitzers als schimpfliche Erinnerungen tilgen müßte, etwa wie man in Venedig das Bild Marino Falieris ausgelöscht hat. — Wie viele alte Bucheinbände, namentlich solche größeren Formates, bekamen wuchtige Eck- oder Mittelbeschläge ohne Rücksicht auf die bereits vorhandene Ornamentation, die dadurch arg benachteiligt wurde; eines der charakteristischsten Beispiele kann man in der Admonter Stiftsbibliothek sehen, nämlich einen braunen Rindslederband des ausgehenden 15. Jahrhunderts, der mit einer Madonna in Lederschnitt geschmückt ist; aber mitten durch ihren Körper — jedoch nicht durch ihr Herz, wie bei den späteren Dolorosadarstellungen — ist ein gewaltiger Messingnagel gebohrt, der auch in den vier Ecken wiederkehrt. — Im Stuttgarter Landesgewerbemuseum befindet sich ein alter Seidenstoff, der zahllose, ziemlich regelmäßig verteilte Wunden aufzuweisen hat; er wurde seinerzeit brutal aufgeschlitzt beziehungsweise durchgestoßen, offenbar weil man zu irgendeinem vorübergehenden Zweck eine Augenblickswirkung erreichen wollte; aber der Stoff ist dadurch natürlich verdorben worden. Man sieht, die studentische Gewohnheit des „Landesvater-Stechens" hat alte Vorläufer. —

Noch bedauerlicher ist es, wenn man schöne alte Gobelins, die in einen Raum nicht ganz passen, willkürlich zusammensäbelt oder wieder anstückt, wie dies dereinst z. B. in einem süddeutschen Residenzschloß geschehen ist; man ahnte damals jedenfalls nicht, daß man damit nicht nur künstlerische Zusammenhänge, sondern auch sehr bedeutende materielle Werte vernichtet hat. — Und wie viele, oft sogar seltene und teuere Kupferstiche und Holzschnitte wurden schon mutwillig ruiniert, teils um ausgeschnittene Figuren in anderer Weise wieder aufzukleben, teils um durch Hinterlegen von farbigem Stanniol neue Wirkungen zu erzielen, teils um in Nadelstichpimpelei entweder Reliefs oder Transparente zu erhalten. -- Ein Grauen für jeden Bibliophilen sind die „grangerisierten" Bücher, Klebebände nach dem Muster der englischen Geschichte von Granger, die auf geradezu vandalische Weise entstanden sind, indem man jede geeignete bildliche Darstellung oft aus den kostbarsten Werken herausriß und in sein Sammelwerk aufnahm. — Diese Liste von Beispielen der Brutalitäten in Kunst und Leben ließen sich leicht bedeutend vermehren. Unverstand und Kurzsichtigkeit bestraft sich von selbst; zu spät sieht man ein, welcher Schaden angerichtet worden ist.

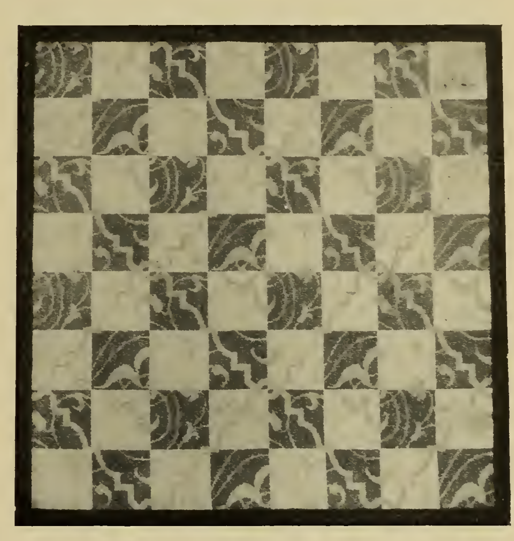


Abb. 236.
Glasperlen-Schachbrett mit Doppelmusterung, um 1850
Stuttgart, Privatbesitz

Von diesen Vandalismen unterscheiden sich die eigentlichen Dekorbrutalitäten. Eine Gruppe derselben haben wir schon in einem anderen Zusammenhange gestreift, nämlich die Archaismen, die entweder aus Altertümelei oder gar in Fälscherabsichten unvollkommene veraltete Techniken oder Schmuckprinzipien wieder beleben wollen. Es geht nicht an, heutzutage wieder mit Butzenscheiben, mit beabsichtigt unvollkommen gedruckten oder gebundenen Büchern, mit unreinen Trinkgläsern voller Bläschen und Schlieren, mit schlecht glasierten Ofenkacheln und ähnlichen Objekten zu kommen, da wir doch froh sein müssen, in der Materialbehandlung und Technikentwicklung bedeutende Fortschritte erreicht zu haben.

Aber es gibt noch andere, gefährlichere Dekorbrutalitäten, die kein bewußtes Zurückgreifen auf primitive Werkstufen bedeuten und dennoch Leistungen erzielen, die man nicht als vollendet bezeichnen kann, die vielmehr wie Halbfabrikate aussehen. Es mag noch immer als modern gelten, Akzidenzdrucke, wie Einladungen, Anzeigen oder Karten aller Art, nicht zu beschneiden, einen verfeinerten Geschmack wird die Nachwelt darin nicht erblicken; man besucht eben in Hemdärmeln oder Pantoffeln keine Gesellschaft. Noch weniger erfreulich ist dieselbe Gewohnheit bei den modernsten gebundenen Büchern, die vielfach nur oben einen Schnitt, mitunter sogar Goldschnitt haben, während die beiden

anderen Seiten unbeschnitten sind; ein solches Buch sitzt nicht nur schlecht in der Einbanddecke, es läßt sich auch nur umständlich durchblättern. Die berühmtesten Bücherliebhaber und Bücherfreunde früherer Jahrhunderte wären über solche Erzeugnisse entsetzt gewesen und hätten sie sicherlich dem Buchbinder zur Fertigstellung zurückgeschickt.

Übrigens sind in den alten Zeiten Barbarismen auch nicht fremd gewesen. Eines der bezeichnendsten Beispiele ist der Edelsteinbelag der Wenzelskapelle des Prager Veitsdomes oder in der Burg Karlstein. Ganze große Wände hat Karl IV. mit böhmischen Halbedelsteinen von bedeutender Größe inkrustieren lassen, aber all diese Steine sind nur an der Schauseite geschliffen, sonst in ihrer natürlichen Unregelmäßigkeit geblieben (Farbentafel II), wodurch der Raum den Eindruck ungebändigter Materialvordringlichkeit erhält, der durch die vergoldeten und gepreßten Fugen noch erhöht wird; namentlich nach der so unglücklichen und grell-aufdringlichen Restauration von Karlstein sehen diese Räume leider sehr brutal aus. Mit Materialwerten allein imponieren zu wollen, hat immer etwas Rückständiges an sich; man denkt an derbe byzantinische Goldschmiedearbeiten oder altchristliche Elfenbeinschnitzereien und andere Schöpfungen aus solchen Epochen, in denen die künstlerische Beherrschung aller Schmuckmittel noch recht viel zu wünschen übrig ließ.

Aber wir dürfen uns nicht überheben. Wie viele unserer modernen Überlaufglasuren sind nur Dekorbrutalitäten, namentlich wenn sie uns zum Unterschiede von den besten ihrer japanischen Vorbilder keine koloristischen Reize zu bieten haben. Und gar manches unregelmäßig-fleckig gebeizte Leder und manches wolkig-melierte Papier bringen die aus ihnen gefertigten Objekte — Bucheinbände, Kästchen oder auch nur Kuverte — in den falschen Verdacht, in den Straßenkot gefallen zu sein.

Nicht wenige brutale Wirkungen haben auch darin ihren Grund, daß einzelne Künstler in manchen Dingen wirklich von einer kindlichen Unbefangenheit in der Vernachlässigung jener Teile sind, die sie nicht interessieren. Mehr als ein Porträtmaler, und darunter einige unserer besten Meister haben nur den Kopf selbst ausgearbeitet; alles andere aber, was ihnen gar keinen Spaß machte, wurde nur noch zusammengestrichen. Im Kunstgewerbe gibt es namentlich ein Gebiet, das leider nur zu häufig in der brutalsten Weise mißachtet wird; das sind die Inschriften. Die entwerfenden Künstler verdrießt es, sich von solchen „untergeordneten“ Beschäftigungen langweilen zu lassen; sie übertragen derlei entweder ganz untergeordneten Kräften oder entledigen sich dieser Pflicht mit einer Ungeniertheit, die mitunter jeder Beschreibung spottet. Als Beispiel sei Louis Corinths Titelblatt zu R. Strauß' Elektra (Abb. 237) angeführt. Wenn ein Durchschnittszögling einer Kunstgewerbeschule es wagen würde, den Komponistennamen so miserabel hinzufetzen, würde er von der Schule weggejagt werden; und L. Corinth ist doch sonst wirklich ein tüchtiger Künstler.

Dekorübergriffe

Bei flüchtiger Betrachtung könnte man die Dekorübergriffe mit Materialübergriffen und Materialsurrogaten einerseits und anderseits mit Techniksurrogaten verwechseln, und doch ist die Unterscheidung von diesen Fehlergruppen

ganz leicht. Ein Möbelstück, das ungefähr wie Holz aussieht oder wenigstens den Eindruck von Holzschnitzerei hervorruft, aber nicht aus Holz gemacht ist, nennen wir ein Materialsurrogat beziehungsweise einen Materialübergriff; ein Möbel, das zwar aus Holz ist, jedoch zum Beispiel gemalte Intarsien statt wirk-



Abb. 237. L. Corinth: Titelblatt zur Oper Elektra (Schriftvernachlässigung)

licher Einlagearbeiten aufweist, zählt zu den Techniksurrogaten; ein Möbel jedoch, das wohl ebenfalls aus Holz ist, auch die Formen anderer hölzerner Möbel aufweist, jedoch marmoriert bemalt ist, muß als ein Dekorübergriff angesprochen werden, der um so größer ist, je täuschender die Malerei natürliches Steingeäder nachahmt.

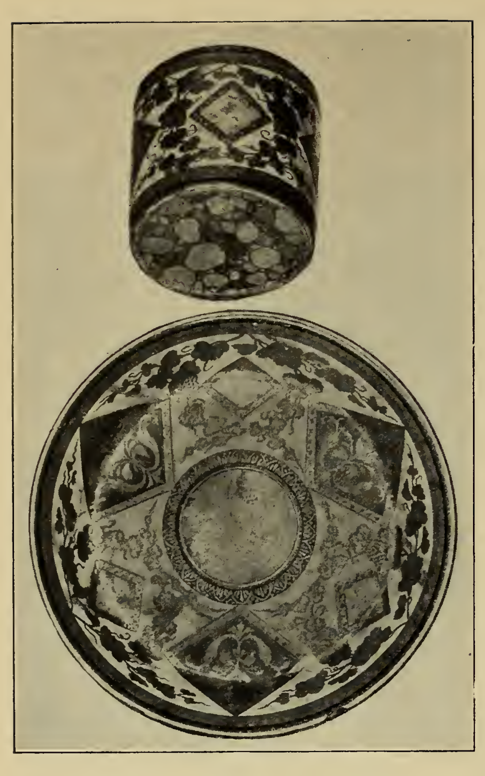


Abb. 238.
Alt-Wiener Porzellantasse mit Marmorierung
Wien, Privatbesitz

Ein gewebter Gobelin statt eines handgewirkten ist ein Techniksurrogat, ein gemalter dagegen, wie wir ihn nicht nur im Schlosse von Neuschwanstein, sondern schon aus älterer Zeit zum Beispiel im Kapellenoratorium des Schlosses Ludwigsburg antreffen, ein Dekorübergriff. Lapislazuli oder Schildpatt, das, wie dies schon in der Barockzeit nicht selten ist, durch Hinterglasmalerei imitiert wird, oder japanische Metallteller, die die Tauschierung, französische Fliesen, die ein Zellenemail nur in Malerei kopieren, sind Techniksurrogate; wenn wir aber Malerei in Art von Lapislazuli [1]), Serpentin [2]), Porphyr [3]), Marmor [4]) (Abb. 238) und Mosaik [5]) oder ähnliches auf Porzellanobjekten finden, die doch jeder gleich als Porzellan erkennt, dann haben wir es mit Dekorübergriffen zu tun. Wir erleben in solchen Fällen eine Täuschung, die eigentlich doch keine ist, weil sie durch die Formen wieder aufgehoben wird, aber eben darum als ein mißlungener Scherz, als ein Witz ohne Pointe, mit Unlust empfunden wird.

Gerade das Porzellan der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wie das der Empirezeit bietet uns eine große Menge von diesbezüglichen Beispielen. In Niderwiller, wo wir diesem Dekor schon 1767 [6]) begegnen, scheint die maserholzartige Fayence- und Porzellanbemalung mit den anscheinend aufgehefteten Kupferstichen aufgekommen zu sein, die wir bald auch in Franken-

[1]) Zum Beispiel eine Berliner Empiretasse im Museum von Sèvres.

[2]) Zum Beispiel eine Empireporzellantasse in der großherzogl. Porzellansammlung von Darmstadt.

[3]) Zum Beispiel die spätere Meißner Deckelschale mit Lotte und Werther im Hamburgischen Museum.

[4]) Zum Beispiel ein graues Frankenthaler Service im Museum zu Heidelberg oder eine schwarze, violette und rote marmorierte Tasse aus Berlin im Museum von Sèvres. Auf der Münchner Ausstellung altbayerischen Porzellans von 1909 sah man (Nr. 1203 ff. und 1211 ff.) zwei verschiedene Frankenthaler Dejeuners mit rotbraun marmoriertem Fond; gerade die „besser“ gelungene Marmorierung des einen (Würzburger Privatbesitz) befriedigte weniger als die mehr naive Bemalung des anderen (Deidesheim, Privatbesitz).

[5]) Zum Beispiel die Berliner Empiretasse mit dem antiken Taubenschale-Mosaik im Berliner Kunstgewerbemuseum.

[6]) Fayencekanne von 1767: Paris, Clunymuseum Nr. 3736. — Vgl. auch H. Frantz: French Pottery, Tafel 39 und 41. — Vor einigen Jahren hat zum Beispiel die Porzellanfabrik von Pirkenhammer den Maserholzdekor wieder neu zu beleben versucht.

thal, Wien, Nymphenburg (Abb. 239) und anderen Porzellanfabriken der späten Rokokozeit wiederfinden. Die Form einer solchen Schüssel läßt uns keinen Augenblick darüber im Zweifel, daß wir es mit einem Porzellanobjekt zu tun haben. Die auf derselben Abbildung dargestellte, ebenfalls aus Nymphenburg stammende Tasse mit der Chinémusterung „nach Taffetart“, die in Wien auch schon um 1770 auftaucht[1]), ist auch schon ein Dekorübergriff; das mitabgebildete Seidengewebe hat das Motiv dazu hergeliehen, das nur in der Textiltechnik verständlich ist, daher dieser reserviert bleiben soll. — Im Keramikmuseum von Sèvres steht unter anderem ein Rokokofayenceteller von Saint Amand (Nr. 6598), der naturalistisch aufgemalte, weiße Spitzen zeigt. So verwandt dieses Stück der bereits früher abgebildeten neueren Glasschale (Abb. 94) in Stuttgart ist, so ist es doch keine Materialattrappe, wie diese, da die „Spitze“ nicht etwa über das Objekt herüberhängt, somit keine möglichst weitgehende Täuschung bedeutet, sondern nur als Dekorübergriff charakterisiert werden kann, da naturalistische Spitzen ebensowenig für den keramischen Schmuck geeignet sind wie etwa Bordüren, deren Umrisse die Stufen eines Webemusters aufweisen, oder gobelinartig gerippte, bemalte Porzellanvasen, die ein Basarartikel der letzten Jahre geworden sind. Die im altgriechischen Vasenstil behandelten Porzellane, wie etwa die beiden späten Meißner Teller der Darmstädter Porzellansammlung, gehören nicht hierher, sondern unter die umgekehrten Materialsurrogate, da sie wie ihre Vorbilder beide keramischer Natur sind. Dagegen mögen hier noch die Kameomalereien auf Porzellan („Silhouette colorée“), die wir schon unter den Relief-Täuschungen kennen gelernt haben (vgl. Abb. 116), ferner die emailartige Grisaillemalerei auf Sèvresporzellan von 1862 oder die namentlich in der Wiener Porzellanmanufaktur unter Sorgenthal beliebte Nachbildung japanischer Lack-

[1]) Vgl. Folnesics und Braun: „Wiener Porzellanmanufaktur,“ S. 69 (Abb.).

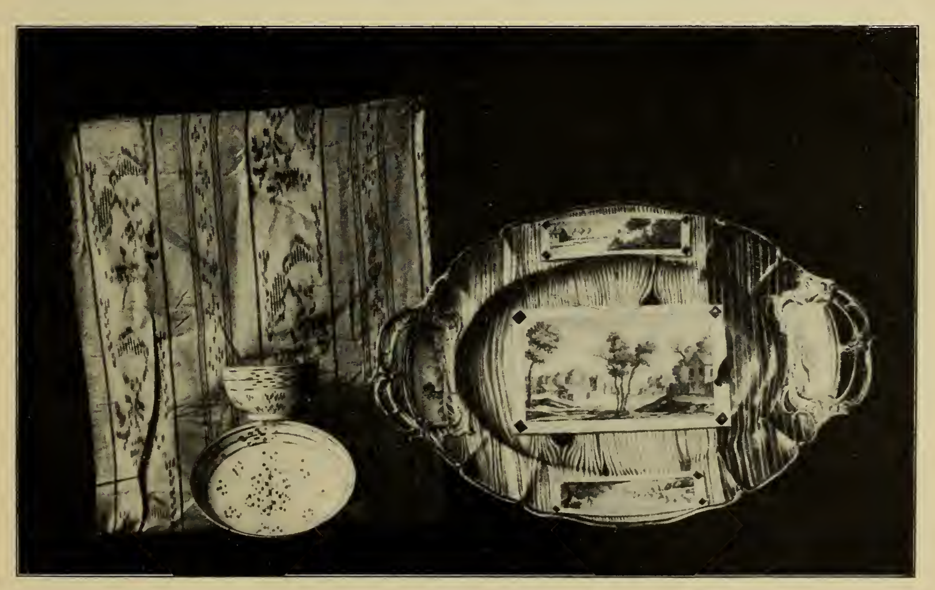


Abb. 239. Alt-Nymphenburger Porzellan mit Chinémuster und Holzmaserung
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

malereien auf schwarzem und rotem Grunde wenigstens gestreift werden, ebenso der vollständige Goldüberzug von Porzellanen oder Gläsern, der in der Empirezeit besonders in französischen Privatfabriken, aber auch in Deutschland verbreitet war und neuerdings (1906) zum Beispiel bei R. Hanke in Ladowitz leider wieder auftaucht.

Auf anderen Materialgebieten sind Dekorübergriffe nicht viel seltener. Die alten Öfen des Weimarer Goethehauses sind mit der betreffenden Mauerfarbe gestrichen, was nicht sehr erfreulich wirkt. Noch viel böser sind zum Beispiel die beiden neueren Brunnenfiguren in Elzach, die aus Terrakotta bestehen, aber granitartig angemalt wurden. Aber nicht nur in einem entlegenen Tale des badischen Schwarzwaldes ist dergleichen möglich; in dem der großzügigen Kultur doch sicherlich nicht verschlossenen Frankfurt a. M. hat man (1908) das Schmiedeeisengitter um den Dom neu gestrichen, aber mit grünen Patinareflexen, als wäre es Bronze. Schon Chamisso beklagt in seiner „Reise um die Welt“ (1818), daß man in Petersburg „den Granit als Gußeisen geschwärzt und das Gußeisen als Granit gemalt“ hat. Derselbe Gewährsmann berichtet uns aus derselben Stadt, daß hier zwangsweise „die Türen und Fensterladen aller Häuser der Stadt auf Kosten der Eigentümer als Eichenholz bemalt“ werden, selbst solche, die wirklich aus Eichenholz gefertigt sind, somit nur lackiert werden müßten.



Abb. 240
Holzmöbel mit aufgemalter Marmorierung
Frankfurt a. M., Historisches Museum

Damit sind wir bei der am wenigsten erfreulichen Gruppe unter den Dekorübergriffen angelangt, bei den „Maserierungen“ und „Marmorierungen“, die leider nicht auf die Goethezeit oder auf Petersburg allein beschränkt sind, sondern eine unglaublich weite Verbreitung gefunden haben; sie werden geradezu als der Stolz, als der Höhepunkt und Prüfstein für das Können eines jeden Lackierers und Anstreichers angesehen. Soweit es sich um Edelholzmalerei auf Weichholz handelt, wie sie etwa Goethe selbst bei seinen Sammlungsschränken anwendete, könnte man auch von Material-



Gotische Wanddekoration mit geschliffenen böhmischen Halbedelsteinen
Prag, St.-Veits-Dom, Wenzelskapelle



surrogaten sprechen, aber diese Holzmaserierung dehnt sich ebenso auch auf andere Stoffe aus, auf Stiegenwände, wie wir sie selbst an einer der Kunst geweihten Stätte, nämlich in der Düsseldorfer Malerakademie bewundern können, oder auf Blechtafeln, wie sie ein Kennzeichen der königlichen Postwagen von Stuttgart geworden ist. Als der Postwagenpark vor einigen Jahren automobilisiert wurde, konnte man hoffen, daß man diesen unschönen und sehr überflüssigen „Dekor“ ebenfalls zeitgemäß verbessern werde; aber nein, die maserierten rotbraunen Blechfenster wurden auch in die neuesten Postautomobile von Stuttgart hinübergerettet, die nun zu den wirklich modernen Münchner Post-Autowagen so unerfreulich kontrastieren. — Es gibt eben noch überall selbst staatliche Kurse im Maserieren und Marmorieren, ohne welche Fähigkeiten der zünftige Anstreicher namentlich auf dem Lande gar nicht auskommen zu können vermeint, und verschiedene Lehr- und Vorlagenbücher, wie die von L. E. Andés oder Sophie Meyer, sorgen für die höchsten „Kunstleistungen“; aber während anderwärts die Resultate solcher Bestrebungen wenigstens nicht an die große Glocke gehängt werden, hat ein Museum erst kürzlich solche Kursarbeiten in einer besonderen Ausstellung kollektiv vorgeführt[1]). Und die schöne Verordnung, über die sich vor fast hundert Jahren Chamisso aufgeregt, besteht auch noch, und zwar bei uns; man braucht nur die Garnisonsgebäudeordnung für die kaiserliche Marine vom Jahre 1906 (S. 96) nachzusehen, wo die Maserierung sogar als Auszeichnung behandelt wird; für die Mannschaftswohnungen ist vernünftigerweise gewöhnlicher Ölfarbenanstrich vorgesehen; bei Offiziersgebäuden, „deren Zweck über das Gewöhnliche hinausgeht“, ist die eichenholzartige Maserung gerechtfertigt!

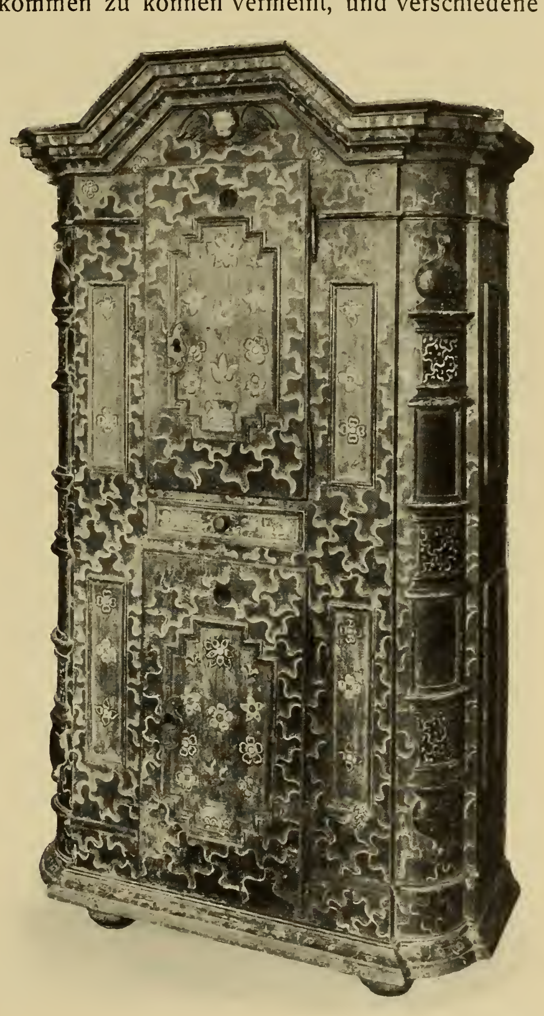


Abb. 241
Bauernschrank aus dem Isergebirge, 18. Jahrh., Mitte
Stuttgart, Privatbesitz

[1]) Vgl. Jahresbericht des Kaiser-Franz-Josef-Gewerbemuseums in Troppau; März 1909: Schülerarbeiten des Fachkurses für Holz und Marmorimitation (!) des schlesischen Gewerbeförderungsinstituts.

Noch älter, wenn auch an Verbreitung dem Masern heute etwas nachstehend, ist die Marmorierung namentlich auf Holzgrund. Möbel, darunter recht große, wie der geschnitzte Waschapparat des Historischen Museums in Frankfurt a. M. (Abb. 240), viele Renaissance- und Barockaltäre und Kanzeln, ferner italienische Cembaloni des 17. Jahrhunderts [1]), ja auch ganze Mauern in Kirchen und Saalwände sind mehr oder weniger geschickt marmorartig bemalt worden. Über die Innenausstattung des „Grünen Gewölbes" in Dresden, und zwar des „Automatenzimmers", erfahren wir aus der fast zeitgenössischen Darstellung von J. G. Keyßler (1730): „Die Wand dieses Zimmers ahmet mit ihrer lackirten Arbeit die zusammengesetzten Jaspis und andere dergleichen Steine sehr wohl nach. Der Meister davon, Reinoh genannt, lebet noch in Alt-Dresden." — Ein gewandter Routinier dieser Art wurde somit einem Künstler gleich für wert gehalten, daß sein Name der Nachwelt überliefert werde; gerade darum wurde seine Kunstfertigkeit so sehr bewundert, weil es ihm gelungen war, den Eindruck von Jaspis und anderen Steinen möglichst täuschend zu erzielen.

Wir stehen heute auf einem anderen Standpunkt. Ohne das zweifellos vorhandene, sehr entwickelte technische Können, das in der genauen Wiedergabe edler Holzarten oder verschiedener geäderter Gesteine in Malerei leugnen zu wollen, bekämpfen wir diese ganze Übung wie jeden anderen Täuschungsversuch, und zwar um so mehr, je besser die Täuschung gelungen zu sein scheint. Wenn es sich jedoch just um eine unbeholfene Wiedergabe des natürlichen Eindruckes, um eine mehr „spielende Analogie,' eine freie stilisierende Nachahmung" handelt, dann halten wir sie mit Konrad Lange [2]) für berechtigt [3]). Die stilisierte Ahorn- und Eichenholzmaserung der Kassettendecke im großen Hörsaal der alten Aula von Tübingen aus dem Ende des 16. Jahrhunderts oder etwa die stilisierte Marmorierung in der Burg Trausnitz sind aber keineswegs die ältesten Werke dieser Art. So steht zum Beispiel in der Sakristei der im Entdeckungsjahr von Amerika errichteten Stadtkirche von Wimpfen a. B. ein interessanter gotischer Schrank, der uns zwischen den Eisenbeschlägen die alte, stilisierte Holzmaserung zeigt. Auch viel später begegnen wir ebenfalls, sogar in Techniken, die jede Täuschung ganz unmöglich machen, ähnlichen Stilisierungen, z. B. in dem schönen Intarsiakabinett des Ludwigsburger Schlosses, und zwar unten an den Eckpilastern naiv „marmorierte" Füllungen in Einlegearbeit, gegen die nicht das geringste eingewendet werden könnte. Und die ganz schlicht volkstümliche Art, mit welcher auf unseren alten Bauernmöbeln (Abb. 241) — der abgebildete Schrank stammt aus dem Isergebirge — die Marmorierung in ein harmloses Muster von Wurmlinien aufgelöst wird, hat sogar ohne Zweifel viel dazu beigetragen, der Bauernkunst auch vom ästhetischen Standtpunkte unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Derartige Maserierungen und Marmorierungen sind eben darum, weil ihnen jegliches Raffinement gänzlich abgeht, keine Dekorübergriffe.

---

[1]) Zum Beispiel im Musée du Conservatoire de musique in Paris (von 1677), in der königl. Instrumentensammlung der Musikhochschule von Berlin-Charlottenburg oder im Landesgewerbemuseum zu Stuttgart.

[2]) K. Lange: „Das Wesen der Kunst" (2. Auflage), S. 244.

[3]) Vgl. den Aufsatz „Bemalte Möbel" in der Zeitschrift „Der süddeutsche Maler" I (1906), Heft 9 S. 97 ff.

Adolf Loos, der sonst mit Vorsicht zu Genießende, sagt mit Recht: „Holz kann man grün, weiß, rot streichen, nur nicht holzfarben." Da er jedes Ornament bekämpft, hat er auch die letzterwähnten naiven Stilisierungen ausgeschlossen; aber gerade in diesem Punkte ist seine These ergänzungsbedürftig, und zwar in unserem Sinne.

Schmuckelemente

Im Rahmen dieser Betrachtungen ist es natürlich nicht möglich, eine ganze Geschichte, sowie eine Ästhetik des Ornaments zu geben. Wir werden uns bei den linearen Schmuckmotiven ebenso mit allgemeinen, großen Zügen begnügen müssen, wie wir auch später bei der Würdigung der zweiten Hauptgruppe der Schmuckelemente, bei den Farben, keine umständliche Farbenlehre werden einfügen können. An dieser Stelle ist dergleichen aber auch nicht einmal sonderlich notwendig, da wir die Ansicht vertreten, daß im Hinblick auf die Schmuckelemente die größtmögliche Freiheit herrschen darf und soll. Gerade weil in Material-, Konstruktions- und Technikfragen die Variationsmöglichkeit in verhältnismäßig recht enge Grenzen gebannt ist, und weil auch die Kunstform sich nicht allzuweit von der mehr oder weniger gegebenen Zweckform entfernen darf, muß es noch ein anderes Gebiet geben, auf welchem Variationen und Permutationen in denkbar größtem Ausmaße für die unbedingt notwendige künstlerische Abwechslung sorgen, und dieses Gebiet kann nur das der Schmuckelemente sein.

Die feine Silhouetten- oder Profillinie, die ja nur eine Modifikation der konstruktiven Linie sein kann, gehört, wie wir gesehen haben, nicht hierher; sie bestimmt die Kunstform zum Unterschiede von der Zweckform. Aber heute wird vielfach von den Schmuckgegnern die Gliederung oder Teilung konstruktiver oder füllender Glieder schon als Schmuck angesehen. Das ist auch nicht richtig. Wenn man eine Fläche durch Einfügung einzelner oder vieler Punktreihen, Linien, Streifen und Bänder in senkrechter oder wagrechter Richtung teilt oder gliedert, die konstruktiv nicht notwendig sind, so hat man lediglich bewußt oder unbewußt von gewissen optischen Naturgesetzen Gebrauch gemacht, die ein vertikal gestreiftes Quadrat höher erscheinen lassen als ein horizontal geteiltes[1]; erst wenn diese Punktreihen, Linien, Streifen und Bänder ornamental belebt werden, haben wir hier mit ihnen zu rechnen.

Daß das Ornament nicht aus dem Material in Verbindung mit der Technik geboren wurde, sondern durch beides nur modifiziert wird, hat Riegl im Kampfe gegen Semper bereits nachgewiesen. Aber die Genesis des Schmuckes in Form von Stammbäumen typischer Musterformen etwa aus dem Quadrat und Kreis ableiten zu wollen, wie es zum Beispiel Walter Crane versucht hat[2], kann auch keinen Anspruch auf bleibende Geltung machen, so bestechend auch eine solche originelle und geistreiche Spielerei auf den ersten Blick erscheinen mag. —

Die Schmuckelemente entspringen, ähnlich wie die Kunstformen, zwei Quellen: der Natur und der Geometrie, wobei selbstverständlich die

[1]) Weitere optische Vexierstücke wie die Zöllnerschen Figuren mögen hier, so interessante ästhetische Wirkungen auch auf sie aufgebaut sein mögen, unerörtert bleiben.

[2]) W. Crane, Linie und Form, Leipzig 1901, S. 95.

Wissenschaft in beiden Fällen vollständig eliminiert ist. Der Künstler gibt sich somit keineswegs darüber Rechenschaft, ob er sich etwa von einem Hippocampus brevirostris oder einem Conium maculatum anregen läßt, und wird auch eine Parabel nicht nach Kegelschnitten und Koordinaten konstruieren. Er greift in den unerschöpflichen Born der Natur und verläßt sich im übrigen auf sein Auge und auf sein Handgelenk. Die Schmuckformen und Motive, die uns die Natur seit den Urzeiten aller Kultur bietet, ausschalten zu wollen, wäre ein törichter Verzicht, der sich bald bitter rächen müßte. Hat doch die Natur, deren Linien sich ja schließlich auch geometrisch ausdrücken oder umschreiben lassen, in staunenswert abwechslungsreichen Linien- und Formenspielen so entscheidend vorgearbeitet, daß man immer wieder neue „Kunstformen in der Natur“ (Tafel XV) entdecken kann, die unsere kunstgewerbliche Tätigkeit maßgebend zu befruchten in der Lage sind. Daß die dem animalischen und ganz besonders vegetabilischen[1]) — nicht nur floralen — Gebiete entstammenden Schmuckelemente in ihrer üppigen Fülle und anscheinend regellosen Willkür leicht zur Ornamenthäufung wie zu Konstruktionsexzessen verleiten können, sei zugegeben. Aber auch die geometrischen Formen sind nicht ganz ungefährlich; entweder man wählt komplizierte Kurven mehrfacher Ordnung und schafft damit ähnliche Voraussetzungen wie bei den botanischen Elementen, oder man begnügt sich mit den schlichtesten, geometrischen oder stereometrischen Gebilden, die allerdings klare Konstruktionsverhältnisse bieten, verfällt jedoch dadurch nur zu leicht in phantasielose Primitivität.

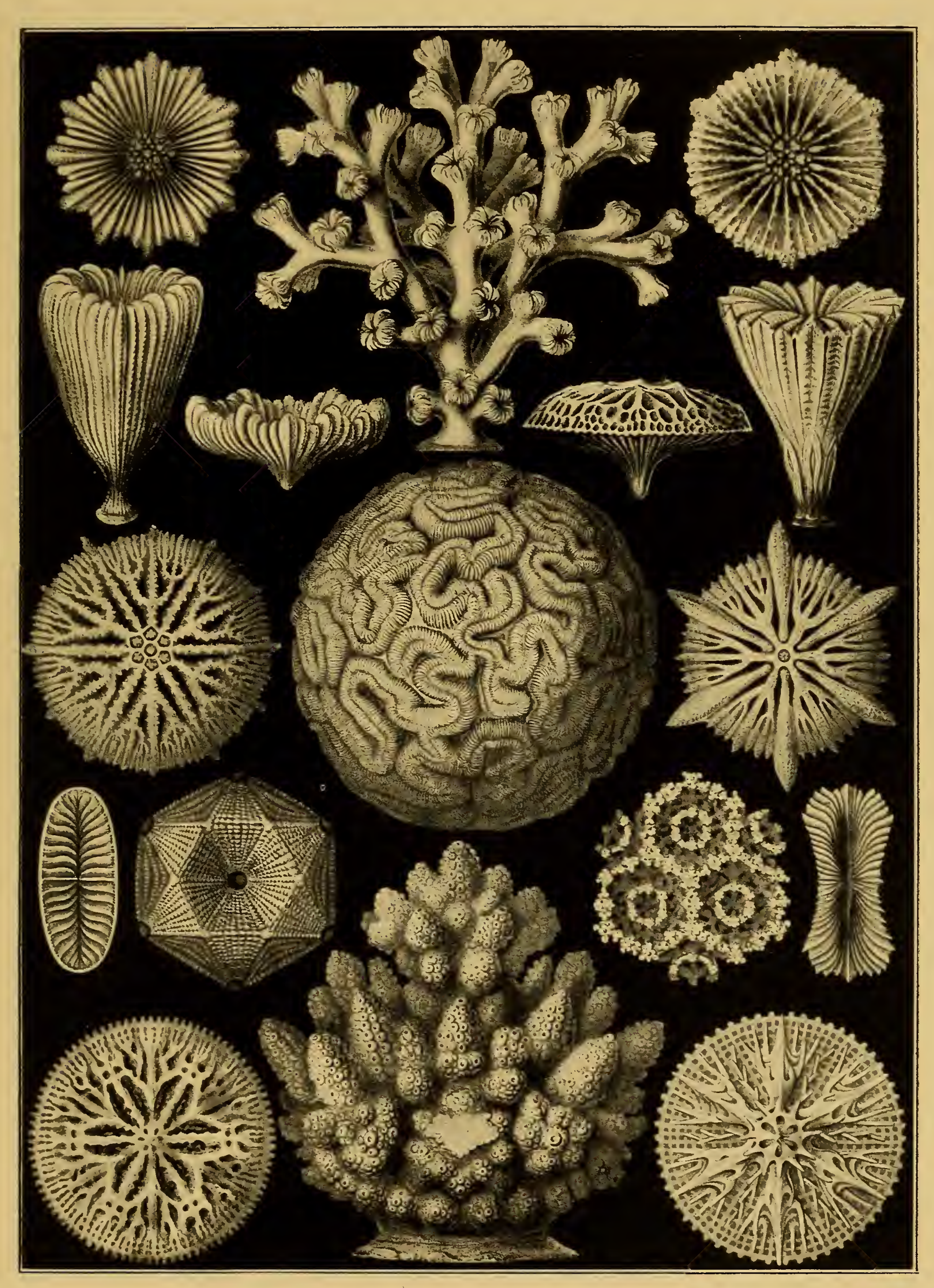
Gerade die bisherige Entwicklung der modernsten Stilbewegung kann uns hier die wertvollsten Fingerzeige geben. Während uns auf der einen Seite, dank der Tiefseeforschung und dank der fortschreitenden Kenntnis mikroskopischer Lebewesen fast mühelos, zum Beispiel in den ungefähr fünftausend verschiedenen Arten von Radiolarien, unendlich zahlreiche, künstlerisch noch gar nicht ausgebeutete Naturformen von reizvollstem Aufbau dargeboten werden, setzten viele Künstler ihren Stolz hinein, unabhängig davon, in sogenannten „abstrakten“ oder besser „Gefühlslinien“ oder „Temperamentkurven“[2]) zu schwelgen. Aber gerade diese „lineare Entladung der Gefühle“, wie sie besonders an die Namen H. Guimard, H. van de Velde — den K. Scheffler „ein Instrument der Notwendigkeit, fruchtbar wie der Nil“ nennt — oder A. Endell geknüpft sind, führten uns nur zu bald in die Regionen nervöser spielender Willkür, aus denen sich nur stärkere Individualitäten, wie P. Behrens oder Bruno Paul[3]), wieder losringen konnten; der Durchschnitt der Schüler und Nachtreter verfiel jedoch in ein wildes „Krixelkraxel“, das ja ein Haupterkennungszeichen des sogenannten „Jugendstiles“ bildet. Demgegenüber wurde nun die Parole ausgegeben, an strengere geometrische Gebilde anzuknüpfen[4]); aber das

[1]) Vgl. auch den ganz interessanten Aufsatz von Hermann Banke-Breslau: Über Urmotive für Plastik in technischen und tektonischen Künsten, gegeben durch Wachstumsstadien von Vegetabilien (E. A. Seemanns „Kunstgewerbeblatt“ XVIII, S. 201 ff.).

[2]) Vgl. Karl Scheffler: Meditationen über das Ornament. „Dekorative Kunst“ VIII, 1901, S. 398 ff.

[3]) Jugendarbeiten dieser beiden Künstler, z. B. in der „Dekorativen Kunst“ II, 248, V, 4, 22 usw. — Alte Jahrgänge der führenden deutschen und französischen Kunstzeitschriften nach dieser Richtung durchzublättern, ist überhaupt sehr lehrreich.

[4]) Selbst im modernen Frankreich, das Naturmotive sonst viel ausgiebiger verwendet als Deutschland, kann man schon Bestrebungen in geometrischer Richtung verfolgen. Vgl. die Zeitschrift „Art et Décoration“ XXVI, 1909, S. 131 ff.



E. Häckel, Kunstformen in der Natur
(Nach dem gleichnamigen Werke)



führte entweder zur nüchternen, kunst- und schmucklosen Konstruktion zurück oder zu Primitivitäten, die sich heute noch über Gebühr breitmachen, ohne Anspruch auf irgendeine nennenswerte Bedeutung erheben zu können. — Jedoch auch die Verehrer der Naturmotive, an deren Spitze bei uns O. Eckmann stand, waren in ihrer Wahl nicht gerade glücklich; aus der ganzen großen Fülle nahmen sie nur einige wenige Elemente, wie die Iris oder die Kastanie, aus der Zoologie besonders den gradhalsigen Schwan oder den Flamingo, der von den alten Schwänen den gebogenen Hals ererbt, aber Schlangenmensch-artig damit Bretzel-Kunststückchen zum besten zu geben weiß, und glaubten damit auskommen zu können. Natürlich waren diese wenigen Motive nur zu rasch totgehetzt, was namentlich bei der Kastanie, die in früheren Zeiten fast ganz unbekannt war, bedauert werden mag. Nur die zarten Ranken- oder Moosmusterungen eines Pankok oder Obrist blieben noch weiter lebens- und entwicklungsfähig. Statt weitere Naturelemente für die Kunst zu erobern, wurde, als man dies als banal und unstatthaft hinstellte, wieder der alte Akanthus und die Rankenspirale der Renaissance hervorgeholt und nur so weit modifiziert, daß man nicht von einem Diebstahl sprechen kann. Doch gerade dies beweist nur, daß wir ohne Anleihen an die Naturreiche auf die Dauer nicht auskommen können, wenn wir die Kunst nicht zur Konstruktion degradieren wollen, und daß wir gut daran täten, dies bald allgemein zu bekennen, um über den toten Punkt, dem sich die moderne Stilbewegung bedenklich nähert, am besten hinwegzukommen. — Auf der alten Brücke von Luzern steht ein recht beherzigenswertes Sprüchlein:

„Wan die Natur nit hilfft der Kunst
So ist die Pflantzen alls umbsunst."

Es ist gar nicht einzusehen, warum gerade wir auf Naturformen verzichten sollten, welche für alle Zeiten von den aquitanischen Höhlenfunden angefangen bis in unsere Tage als ein selbstverständliches Requisit gegolten haben, warumwir auch keine Allegorien, Symbole und Embleme[1]) gebrauchen dürften, sondern uns nur mit Strichlein, Pünktchen oder Quadrateln begnügen sollten. Diese Sträflingskost von Wasser und Brot ist gewiß nicht angenehmer als das beständige Naschen von Dessert.

Das Heranziehen alter, selbst elementarer Schmuckformen darf nicht als wünschenswert bezeichnet werden. Es gibt zwar in der Kunst ein ungeschriebenes Gesetz, das etwa dem physikalischen Gesetz von der Erhaltung der Kraft entspricht; man kann es die Unsterblichkeit der Motive nennen. Ein irgendeinmal und irgendwo entstandenes, wenn auch noch so bescheidenes Schmuckelement verschwindet nie spurlos, wenn es auch mitunter viele Jahrhunderte in einem Dornröschenschlaf ganz unbeachtet weitervegetiert; plötzlich kommt eine äußere oder innere Veranlassung, sich wieder einmal des Motivs zu erinnern, und es feiert seine Auferstehung. Aber die Tendenz, alte Schmuckformen zu beleben, ist hauptsächlich eine Eigenschaft der konservativen Stile, während die oppositionellen Stilarten, wie deren eine eben im letzten Jahrzehnt zu entstehen beginnt, wie die Gotik oder das Rokoko, gerade darin ihre Hauptaufgabe erblicken, neue Formen und Schmuckelemente zu schaffen, die die konservativen verdrängen sollen. Und gerade deswegen, weil uns somit ein

[1]) Allerdings dürfen Symbole und Embleme nicht in so schwulstig aufdringlicher, dabei völlig phantasieloser Weise zur Verwendung gelangen wie etwa bei dem entsetzlichen Huldigungsstück zum 16. September 1818 im „Grünen Gewölbe" von Dresden.

Zurückgreifen auf frühere Schmuckgruppen versagt ist, darf uns die andere Hauptquelle, die Verarbeitung von Naturanregungen erst recht nicht erschwert werden.

Ein gutes Ornament ist nicht zwecklos, wie man manchmal behaupten hört. Sofern es sich um lineare — eventuell intermittierende oder alternierende, oder aber symmetrische — Rhythmik oder anderseits um radiale Rhythmik — radiale Symmetrie, zentripetales oder zentrifugales Strahlungsprinzip — handelt, haben wir es nicht nur mit der allgemeinen Freude am Gleichen zu tun, sondern hauptsächlich um die Übersetzung der konstruktiven Teilung und Richtung in den entsprechenden ästhetischen oder künstlerischen Grad. Der Rhythmus ist bekanntlich das Gegenstück zum zeiteinteilenden Tempo in der Musik; in den rhythmischen Verhältnissen und Bewegungen werden auch die Schwingungen des Temperaments spürbar.

Das Ornament hat aber — Hand in Hand mit der Kunstform — noch einen höheren Zweck: es muß das, was die nüchterne Konstruktion in der Wirklichkeit bedeutet, gleichsam in Symbolen organisch wiederholen. Damit ist natürlich nicht die Forderung aufgestellt, daß jede Funktion durch menschliche Gestalten repräsentiert sein muß, wie es etwa die Karyatiden des Erechtheions oder die zahllosen Portalatlanten, namentlich in der Barockzeit, so monumental zum Ausdrucke bringen, oder wie es namentlich in unserer Zeit Carabin bei jedem Möbel tun zu müssen glaubte. Die Bestimmung der struktiven Teile eines Gegenstandes, das Stützen, Heben, Tragen, Halten, Stemmen, Verbinden, Ziehen, Drücken, Schweben, Umschließen u. dgl. läßt sich schon durch die Profilierung, das An- und Abschwellen andeuten, noch mehr aber durch Bildungen, die organische Kräfte veranschaulichen, mag dies nun der Löwenfuß eines Empiremöbels sein oder ein schwellender Pflanzenstil, dessen Frühlingssaft neue Triebe bildet. „Da der tote Stoff," sagt Karl Scheffler [1]) „das statische Geheimnis nicht preisgibt, so dichtet der Künstler dem Material menschliche Instinkte an. Das ist dann Kunst. Eine erhabene Lüge, nichts weiter." — Man kann das Ornament aber auch als eine Belebung von Naturkräften auffassen, die schon bei der technischen Materialbehandlung zum Worte gekommen sind, also nicht nur zum Beispiel von Rotationsformen der Drehbank oder der Drehscheibe sprechen, sondern auch von gleichsam erstarrten Pendel- oder Rotationsbewegungen, von beschleunigten Kräften, von aerodynamischen Vorgängen usw.

Die Individualität eines jeden Kunstgewerblers mag sich, wie in alten Zeiten, nicht nur in der Gestaltung der Kunstform betätigen, sondern auch in der Wahl, Gestaltung und Anordnung entsprechender Schmuckelemente; gerade wenn wir ihm, wie nochmals betont sein möge, die allergrößte Freiheit einräumen, haben wir ihm auch die alleinige Verantwortung übertragen und dürfen ihn dann auch tadeln, wenn er von seiner Freiheit nicht den richtigen Gebrauch gemacht hat. Der tüchtige Künstler hat ein angeborenes Gefühl für die Quantität und Qualität des Ornamentes; er weiß genau, daß er die Originalität nicht nach der Richtung komplizierter Formen zu suchen hat, und wird schon beim ersten Entwurf gleichzeitig mit den konstruktiven Gedanken auch die Kunstformen und den Schmuck vor Augen haben, nicht nur dort, wo die technische Herstellung alles gemeinsam „wie aus einem Guß" in fertigen Formen vorbereitet, sondern

[1]) K. Scheffler in der „Dekorativen Kunst" VIII, S. 398.

auch in allen jenen Fällen, wo der Schmuck — Schnitzerei, Gravierung, Malerei, Montierung — als eine abschließende und krönende Zutat zur konstruktiven und ästhetischen Formengebung hinzutritt.

Die massenhaften *Vorbilderwerke*, welche der unmittelbar vorangegangenen Generation in noch weit größerem Umfange, als es seit der Frührenaissance der Ornamentstich besorgt hatte, Motive über Motive in erdrückenden Mengen ausschüttete, waren leider kein Segen für unsere Produktion. Die mühelose Beschaffung verleitete nur zur Verschwendung, zum gedankenlosen Diebstahl, zur Veräußerlichung; gerade dadurch kamen die Worte „Ornament“ oder „Motiv“ so sehr in Mißkredit, daß sie sich erst wieder zu rehabilitieren haben. Was man „ererbt von seinen Vätern“ hat, muß man bekanntlich neu *erwerben*, „um es zu besitzen“. Am besten ist es, wenn wir gar keine Erberklärung abgeben, auf die stark abgegriffenen Münzen der unmittelbaren Vorfahren ganz verzichten und zu selbständigen Entdeckungsreisen ausziehen, um an Stelle totgehetzter und zurückgesetzter Schmuckformen nach neuen Schmuckwerten zu schürfen. Ob wir dabei den kleineren, geometrischen Formenkreis bevorzugen oder aber die ewig freigebige, überreiche Natur als Anregerin wählen, möge dem persönlichen Geschmacke eines jeden einzelnen überlassen bleiben. In diesem Sinne halten wir einen Kampf ums Dasein der Schmuckelemente für überflüssig. —

Wenn der in Bildung begriffene *neue Stil* weitere Entwicklungsstadien durchgemacht haben und sich allmählich seiner höchsten Vollendung nähern wird, dann wird auch ein *eiserner Vorrat an Schmuckelementen* vorhanden sein, unter denen auch einige, bereits heute vorgebildete erkennbar sein werden. Die Ornamente sind zwar durchaus nicht das einzige, aber jedenfalls das am meisten sinnfällige Charaktermerkmal eines jeden Stiles; ein lediglich konstruktiver Stil, der auf Schmuckformen ganz verzichtet, ist, war und wird immer eine Unmöglichkeit sein. Gerade die Gotik, die so gerne als ein Konstruktionsstil κατ' ἐξοχήν hingestellt wird, war überreich an geometrischen, wie auch an vegetabilen und animalischen Schmuckelementen. Wenn der Puritanismus unserer Tage von einer glücklichen, künstlerischen Phantasie abgelöst sein wird, braucht uns auch vor unserer Zukunft nicht bange zu sein. Sofern die Anfeindungen, die die neue Stilbewegung noch vielfach erfährt, berechtigt sind, mögen wir aus ihnen zu lernen trachten; unberechtigte Anrempelungen dagegen werden am besten ignoriert. Die Geschichte lehrt uns, daß jeder historische Stil zwei Phasen durchzumachen hat, in denen er als unschön gilt: bei seiner Geburt und vor seinem meist langsamen Hinscheiden. Bevor wir uns an die neuen Merkmale, das heißt an die besonderen Hervorhebungen einzelner Fragen, an die besondere Betonung einzelner Momente gewöhnt haben und uns zu dem Entschlusse durchringen, auch liebgewordenem Alten zu entsagen, und andererseits, wenn wir im Laufe der Zeit der beständig gleichmäßigen Wiederholung derselben Hervorhebungen und Betonungen überdrüssig geworden sind, dann wollen wir von dem betreffenden Stil noch nichts bzw. nichts mehr wissen. Bei den raschen wechselnden *Moden* ist es ähnlich, doch gibt es da entsprechend der größeren Willkür und der geringeren Kunstbedeutung nicht so lange Geltungsperioden und nicht so große Geltungsgebiete wie beim Stil; auch lohnt es sich da vielfach nicht, absolut recht unbedeutende Motive, die nur vorübergehend gewaltig überschätzt worden sind, später wieder zu neuem Leben

erwecken zu wollen, obwohl auch dies in der allgemeinen Entwicklungsgeschichte nachweisbar ist. —

Wenn wir auch die Bedeutung der Schmuckelemente keineswegs, wie es die Generation vor uns getan, überschätzen wollen, so wäre doch eine Unterschätzung oder gar Bagatellisierung auch ein verhängnisvoller Irrtum, dem wir beizeiten vorbeugen wollen.

Stilisierung und Naturalismus

Im Zeitalter der Photographie liegt die peinlich getreue Naturnachahmung vielleicht näher als früher, und doch kann man nicht gerade behaupten, daß im modernsten Kunstgewerbe der naturalistische Zug auch nur annähernd so stark bemerkbar wäre wie etwa in der Malerei oder in der Dichtkunst. Wir können uns darüber freuen, denn nur jene Schmuckelemente werden in den eisernen Bestand eines Stiles aufgenommen, die in zufriedenstellender Weise stilisiert worden sind. Das ausgesprochen Naturalistische braucht sich nicht auf dem Umwege der Kunst zu vererben; ist ein Bedarf dafür vorhanden, hat man ja dieselbe Natur, die dem Altertum oder dem Mittelalter zur Verfügung stand, ohne weiteres auch bequem zur Hand.

So kraß ist der Gegensatz übrigens zwischen Stilisierung und Naturalismus nicht, wie dies gemeinhin dargestellt wird. Die Extreme liegen allerdings weit auseinander; es gibt aber auch ein Zwischengebiet, wo es schwer ist, die Grenzen, die eigentlich fließende Übergänge sind, zu erkennen; selbst Fachleute sind nicht immer miteinander einig, ob ein Gegenstand noch als naturalistisch[1]) oder schon als stilisiert bezeichnet werden soll. Eine ungefähre Scheidewand zwischen den beiden feindlichen Gebieten bildet das Erinnerungsbild. Geht eine der Natur entnommene Schmuckform an Naturtreue wesentlich über das Erinnerungsbild hinaus, gibt sie auch jede zufällige Einzelheit, die sich in der allgemeinen Erinnerung abgestreift hat, peinlich genau in der Linienführung oder gar noch dazu in der Farbe wieder, dann sprechen wir von naturalistischem Schmuck. — Das Erinnerungsbild schon kennt keine restlose Übereinstimmung eines künstlerischen Gebildes mit dem Naturvorbild; an Stelle des Individuellen tritt das Typische. Die stilisierende Tätigkeit arbeitet dieses durch stärkere Betonung der Hauptlinien oder Farben immer klarer heraus, führt es auf eine geläufige, konventionelle Formel zurück, ja schafft mitunter auch selbst ähnliche, für die Popularität bestimmte Formeln. Das ursprüngliche Naturmotiv wird bei Flächendarstellungen sogar dem physischen Schatten entrückt und durch übernatürliche Konturen von der Außenwelt abgeschlossen; immer mehr nähert es sich bei dieser Kondensierung einer geometrischen Form, bis wir schließlich als Endergebnis des Stilisierens ein Schmuckelement von heraldischer Strenge vor uns haben. — Das gewissenhafte Abschreiben der Natur wird jeder nur einigermaßen begabte und fleißige Schüler leicht besorgen können; die Stilisierung dagegen erfordert schon einen ungleich höheren Grad

[1]) In J. Brinckmanns ausgezeichnetem „Hamburgischen Museumsführer" wird (S. 603) eine (S. 597) abgebildete, holzgeschnitzte, gotische Distelranke aus der Marienkirche von Lübeck als „naturalistisch" bezeichnet, die wohl die meisten „stilisiert" nennen würden.



Fliederzimmer aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts
Gotha, herzogl. Schloß Friedenstein



künstlerischer Reife, und das Auffinden neuer Formeln gelingt nur den Allerbesten. — Man hat sich hierbei besonders vor einem zu hüten, nämlich vor der naheliegenden Archaisierung, denn neue Stilelemente haben nur dann bleibenden Wert für die Stilbildung und nur dann Anwartschaft auf Unsterblichkeit, wenn der Typisierung ein origineller Kern innewohnt.

Es gibt keine Zeit, die ausschließlich stilisierte oder ausschließlich naturalistische Formen aufzuweisen hätte. Neben der altägyptischen Sphinx von Gizeh steht im dortigen Museum der noch ältere „Dorfschulze"; neben den erhabensten Götterstandbildern hat die klassische Skulptur auch einen Äsop der Villa Albani oder den sogenannten „Seneca" von Neapel geschaffen. Dasselbe Nebeneinander idealistischer und realistischer Kunst ist auf allen anderen Gebieten zu den verschiedensten Zeiten zu verfolgen. Das gleiche Verhältnis zeigt uns das Mittelalter, wo den mitunter sehr naturalistisch aufgefaßten Standbildern des Pestheiligen Rochus rein stilisierte Heilige und Allegorien gegenüberstehen; ja bisweilen wird die Stilisierung sogar thematisch auf die Spitze getrieben, zum Beispiel wenn — wie bei dem deutschen Conversatione-Gemälde der Brüßler Galerie Nr. 140 — das Attribut der heiligen Katharina, nämlich das Rad, sogar als Perlenstickerei im Rapport auf ihrem Kleide wiederkehrt.

Nicht historische Stile, sondern örtlich oder zeitlich begrenzte Moden sind in der Regel für das Vortreten der einen oder der anderen Richtung ausschlaggebend. Oft bildet der Naturalismus eine bequeme Verlegenheitsauskunft, wenn die Stilentwicklung einer Zeit auf einem toten Punkt angekommen ist und nicht recht weiß, was sie nun tun soll. Besser ist dies ja immerhin als eine falsche Stilisierung, die bei Lichte besehen nur ein Rückfall in Primitivitäten alter Zeiten ist, deren Unbeholfenheit durch noch mangelhafte Techniken erklärlich ist. Aber eine Befreiung aus der Sackgasse liegt in der Hingabe an den Naturalismus, hauptsächlich an den Blumennaturalismus nicht. Das hat uns das 19. Jahrhundert deutlich genug gelehrt. Schon als man zwischen Klassizismus und Romantik unentschieden hin und her pendelte, suchte man das Heil in der getreu reproduzierten Botanik. Das nach Goethes Geschmack eingerichtete Fliederzimmer des Schlosses Friedenstein in Gotha (Farbentafel III) mag als Beispiel genannt sein. Aber haben wir dadurch das Fliedermotiv dauernd gewonnen? Nein, ebensowenig wie alle die zahlreichen Gartenblumen, die die späte Biedermeierzeit so sehr liebte, die Kamelien, Veilchen, Stiefmütterchen, Narzissen, Oleander, Azaleen, Jasmin, Levkoien, Fuchsien usw[1]). Wir dürfen uns darüber nicht täuschen, daß das, was uns noch heute oder, besser gesagt, heute wieder zum Beispiel an den späteren Empireporzellanen mit all den natürlichen Blumen so gut gefällt, in erster Reihe in den Farbenwerten liegt, die aber ebensogut auch bei Stilisierungen — man denke nur an Walter Crane — vorhanden sein können.

Das letzte Dutzend von Jahren hat wacker stilisiert; England, Deutschland und Frankreich wetteiferten miteinander in einem der Zeit des Dampfes würdigen Tempo, daß sogar eine gewisse Übersättigung[2]) eintrat und neuerdings wieder ge-

---

[1]) Vgl. „Die Lieblingspflanzen in den dekorativen Künsten" in Westermanns Illustrierten deutschen Monatsheften, April 1900.

[2]) Vgl. den stilisierten Fuchs von Ludwig Hohlwein-München mit der Unterschrift: „Do derf aaner noch so schlau sei' — zuletzt wird er halt doch stilisiert." Münchener „Jugend" 1901, S. 852.

stoppt wird. Manche moderne Stilisierung[1]) mag ja wohl in der Kondensierung zu weit gegangen sein. Dennoch dürfte es sich empfehlen, lieber dem Beispiel von Otto Wagner-Wien zu folgen, der sein stimmungsfrisches, aber nur naturalistisches Kirschenzimmer von 1898 nicht mehr als voll gelten läßt, als Th. Schmuz-Baudiß-Berlin, der 1910 den natürlichen Blumenstrauß wieder neuerdings in die Porzellanmalerei einführt. Gerade das Porzellan hat zu allen Zeiten von der Wiedergabe der lebenswahren Blume den ausgiebigsten Gebrauch gemacht, und doch waren stets diejenigen Porzellangeschirre die besten, auf denen sich die Botanik nicht naturalistisch vordrängte, wogegen die wissenschaftlich getreue Pflanzenkunde auf Porzellan — wie bei dem „Flora-Danica-Service" des Rosenborgschlosses von Kopenhagen (Abb. 242) — ästhetisch unerträglich ist. Dagegen hat kein Porzellandekor seit rund zwei Jahrhunderten eine derartige Lebenskraft bewiesen wie das stilisierte blaue, sogenannte „Zwiebelmuster", obwohl man nicht gerade behaupten könnte, daß in diesem mißverstandenen chinesischen Nelumbomotiv eine nennenswerte künstlerische Phantasie steckt.

Mitunter wird die Stilisierung als etwas ausschließlich Ernstes, Monumentales aufgefaßt. Dem widerspricht die Geschichte wie die Analogie mit anderen Künsten. Selbst die kleinsten, schlichtesten und harmlosesten Geräte und Gefäße aller Zeiten sind in zahllosen Beispielen mit stilisiertem Schmuck nachweisbar, und unter allen Theaterschöpfungen ist nicht nur die alte Oper, sondern auch die neue Operette am meisten stilisiert. Allerdings finden wir gerade in dieser gewöhnlich sonderbare Mischungen von Stilisierung mit Naturalismus, die wir, weil sie der Schalk uns bietet, hinnehmen. In ernsten Kunstschöpfungen, auf welchem Gebiet immer, empfinden wir diese Mischung, die ein Zerreißen der Stimmung, eine unangenehme Illusionsstörung bedeutet, als einen Fehler. Kunstgewerbliche Objekte, die uns gleichzeitig natürliche Pflanzen und Stilisierungen von solchen bieten, sind nicht Fleisch und nicht Fisch. Wie richtig wissen dagegen die Ostasiaten die beiden Gebiete vollständig auseinanderzuhalten, indem sie die stilisierten Bildungen den höheren Kultuszwecken vorbehalten, während der ziemlich weitgehende, wenn auch keineswegs auf die Spitze getriebene Naturalismus den Gegenständen des gewöhnlichen Lebens ausgeliefert wird.

Ganz besonders störend ist die Mischung der beiden verschiedenen Kunstanschauungen, wenn sie sich in stilisierten Umrißlinien von sonst realistischen Darstellungen äußert. Bei Glasfensterentwürfen hängt das mit der Verbleiungstechnik zusammen, ist daher entschuldigt und durchaus am Platze. Aber es gibt auch dekorative Wandmalereien[2]) und Plakate[3]), die die Konturen so stark ziehen, als handelte es sich um Glasgemälde. Zwei- und dreifache Umrißlinien sind, obwohl meist ganz überflüssig, nicht selten; dagegen wird von Regenfarbenkonturen oder vibrierenden Grenzen, etwa in der Art des Henri le Sidauer[4]) in den graphischen Künsten, besonders in der Plakatkunst, nur ein bescheidener

[1]) Zum Beispiel das Kastanienlaub von Franz Exler-Wien in der „Deutschen Kunst und Dekoration", Mai 1904, S. 438.

[2]) Zum Beispiel Law und Anderson: Prinz Karl Stuart, in der Zeitschrift „Studio", November 1907, S. 145.

[3]) Zum Beispiel das „Sirocco"-Plakat der Fronistas-Tabakmanufaktur in Dresden-A.

[4]) Zum Beispiel in den Zeitschriften „Art et Décoration", April 1903, S. 119 ff., „Deutsche Kunst und Dekoration", November 1903, S. 103, „L'Art décoratif", August 1904, S. 41 ff. usw.



Abb. 242. Aus dem „Flora-Danica“-Service
Kopenhagen, Rosenborgschloß

Gebrauch gemacht. Sehr häufig aber, gerade bei Plakaten, finden wir großzügig stilisierte Darstellungen, bei denen die Umrißzeichnungen zum guten Teile überhaupt fehlen. Warum sollte das, wo es sich um große Flächen- und Farbenwirkungen handelt, nicht erlaubt sein? Es sind ja keine Behelfe für den Anschauungsunterricht, keine wissenschaftlichen Illustrationen. —

Stilisierung und Naturalismus werden zu allen Zeiten miteinander im Streite leben, aber niemals wird es gelingen, einem der beiden Streiter eine dauernde Niederlage beizubringen. Obwohl darüber keine Meinungsverschiedenheit herrschen kann, daß die Stilisierung das künstlerisch viel höher stehende Schaffen vorstellt, so ist doch von Zeit zu Zeit ein naturalistischer Einschlag wenigstens vorübergehend geradezu notwendig; wenn das Stilisieren in schablonenhafte Erstarrung auszuarten droht — wie wir dies etwa beim Löwenzahn in den letzten Jahren erlebt haben —, dann mag frisch pulsierendes Blut direkt von der Natur zugeführt werden, schon damit die stilisierende Tätigkeit vor neue, dankbare Aufgaben gestellt werde.

Nicht als gefahrlos dürfte dagegen für den jetzigen Zeitpunkt der Vorschlag von Otto Lademann[1]) gelten, das Persönlich-Individuelle im Kunstgewerbe zurückzudrängen, da es im Gegensatz zur Schönheit, zum Stil stände. Wir glauben vielmehr, daß wir noch recht viel Persönliches von ausgesprochener Eigenart brauchen können, noch recht viele sehr originelle, vielleicht sogar auch manche gewagte Leistungen auf allen kunstgewerblichen Materialgebieten, ehe wir dahin gekommen sein werden, den Strich unter alles zu machen, die bisherigen Ergebnisse zu summieren, das Lebensfähigste davon auszuwählen und die Komponenten zu einem fertigen Stile zusammenzufassen. Freuen wir uns doch, daß es uns vergönnt ist, an dem Stil der Zukunft mitzuschaffen; wenn wir den Gipfel erreicht haben werden, steht uns leider nur der Abstieg bevor.

Primitivitäten

Künstlerstolz ist gewiß ein sehr schönes und durchaus berechtigtes Gefühl; nur müssen Leistungen vorangegangen sein, die diesen Stolz wirklich rechtfertigen. Aber das ist nicht immer der Fall. Auch Meister von hohem Range haben nicht immer epochale Feiertagsgedanken; gegen solche Selbstverständlichkeiten wäre natürlich nicht das geringste einzuwenden. Aber man bedauert oft, wertlose Abfälle mit einer bekannten Signatur versehen zu finden, die man doch sonst an bedeutenden Werken anzutreffen gewohnt ist. Ein kleiner Quark, auch mit einem stolzen Namen, bleibt doch ein kleiner Quark. Einige Pünktchen oder ein Zickzackstrich sind doch noch keine künstlerische Großtat!

Die Künstler selbst sind es, die sich über die protzige Wichtigtuerei mit Nichtigkeiten lustig machen, und zwar die Künstler aus allen Lagern. Die „Fliegenden Blätter“ [2]) verspotten den Autorenstolz, der aus der Besuchskarte spricht:

Arthur Schipperl
Verfasser des Gedankensplitters:
„Reiche Leute sind nicht immer reich.“

[1]) In der Berliner „Werkkunst“ IV, 1909, S. 166.

[2]) „Fliegende Blätter“ Nr. 3001, S. 62. In diesen schlichten Zeilen steckt jedenfalls mehr Gehalt als in den ziemlich witzlosen Ausfällen gegen den „Latten- und Quadratlstil“ derselben Zeitschrift vom 30. Juni 1911, S. 307.

Die „Jugend“ [1]) bringt einen gedankenschweren Kopf (von A. v. Kubinyi) mit der Unterschrift: „Der ‚angewandte Künstler‘ hofft demnächst mit dem Entwurf zu einem Kleiderhaken von Bedeutung fertig zu werden“; und an einer anderen Stelle [2]) singt die „Jugend“:

> „Des Zeichners Name steht hübsch prompt dabei,
> Und wenn's auch nur zwei grade Striche sind.“

Auch der „Simplizissimus“, dem selbst manchmal eine Niete mit Signatur unterläuft, persifliert „das verkannte Genie von heute“ mit dem Ausruf: „Eine Gemeinheit! Sieben Exlibris und drei Vorsatzpapiere habe ich der deutschen Kunst geschenkt — und bis dato existieren erst vier Monographien über mich“ [3]). — Da erging es doch jenem Beamten von Spoleto im 17. Jahrhundert besser, als ihm zum Danke für die Aufsicht über die Pflasterung einer Straße eine Marmortrophäe errichtet wurde [4]). —

Spreu hat es zu allen Zeiten neben dem Weizen gegeben. Über ein Nichts wäre auch nichts weiter zu sagen, wenn wir nicht gerade in unseren Tagen häufig die Wahrnehmung machen müßten, daß ein solches Nichts das Produkt bewußter „Kunsttätigkeit“ darstellen soll. Man scheint sich mitunter geradezu gegenseitig anzueifern, absichtlich Nullen zu gebären und an Stelle der Phantasietätigkeit lieber die Phantasielosigkeit verherrlichen zu wollen.

Einfachheit und Primitivität ist nicht dasselbe. Wenn man sich aus dem Wust schwulstiger Konstruktionen und äußerlicher Ornamentiererei wieder in schlichte, ruhige, klare Formen herüberretten wollte, so ist das nur zu leicht begreiflich. Ab und zu ist wirklich ein Zurückgreifen zu den „Urmelodien der Kunst“, wie Semper dergleichen nennt, nicht vom Übel. Aber muß man deswegen bis zum Lallen und Stammeln prähistorischer oder polynesischer „Kulturen“ zurückgreifen? Oder muß man, wie Charles R. Mackintosh [5]), wirre Fadenknäuel als Schmuck deklarieren? Das sind keine Schmuckformen mehr, das ist aufgelegte Amorphie.

Wir wollen das Aufzählen weiterer Beispiele unterlassen, da sich ein jeder solche aus verschiedenen Jahrgängen der modernsten kunstgewerblichen Zeitschriften selbst ohne Mühe zusammensuchen kann. Bisweilen sind es nur Jugendsünden starker Talente, die sich später zu glücklichen Schöpfungen aufgerafft haben. Aber ist es für manche, die uns etwas bedeuten wollen, nicht beschämend, sich von Kindern [6]) übertreffen lassen zu sollen?

Nur eine, und zwar die heute beliebteste Primitivität darf nicht unerwähnt bleiben, nämlich das hauptsächlich von der modernen Wiener Schule weit über Gebühr angewendete Schachbrettmuster. Eigentlich handelt es sich nicht einmal um ein Ornament, sondern um eine einfache Teilung nach der vertikalen und horizontalen Richtung, bei der die entstandenen Quadrate abwechselnd licht oder dunkel gehalten sind. Etwas Neues ist das Schachbrettmuster wie seine

---

1) „Jugend“ 1902, S. 274.
2) „Jugend“ 1904, S. 357.
3) Simplizissimus“ vom 22. März 1909, S. 864.
4) Joh. Georg Keyßlers: Neueste Reisen, 1730; 61. Brief.
5) Vgl. zum Beispiel „Dekorative Kunst“, April 1905, S. 263 oder 273.
6) Z. B. vom elfjährigen Paul Adametz in der Zeitschrift „Kind und Kunst“, 1905, S. 340.

dreidimensionale Variante, das Würfelmuster, natürlich nicht; die ägyptische und mykenische Kunst hat es schon gekannt, desgleichen — wie schon die Kassettendecken dartun — das ganze klassische Altertum, auch das ganze Mittelalter und jede spätere Periode. Für keramische oder Marmorfliesen war das Schachbrettmuster zu allen Zeiten der naturgemäße Ausgangspunkt für reichere Schmuckmotive; unter den Textilien spielt es ebenfalls seit jeher die größte Rolle, vom Leinendurchbruch der italienischen Renaissance angefangen bis etwa zur populären, großkarierten Biedermeierhose. Aber auch dort, wo die Technik keine besondere Handhabe hierfür bietet, ist die Schachbrettmusterung weit verbreitet gewesen, wie bei den schwarzen „Basalt"-Geschirren Wedgwoods oder bei Biedermeiergläsern mit oder ohne Überfang. Immer und überall bildete eben das Schachbrett die nächstliegende Verlegenheitsauskunft, wenn einem schon absolut nichts anderes einfallen wollte. Als ein Rettungsanker wird dieses Motiv nun besonders an der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts gepriesen. Es gibt keine kunstgewerbliche Materialgruppe, die dies nicht ausgiebig zu spüren bekommen hätte: Teppiche und Plafonds, Tanzgewänder und Porzellandekore, Bucheinbände und Möbel, selbst Fächer und Schmucksachen werden geschacht; ja es nehmen, um in diese Stimmung hineinzupassen, sogar die Möbel selbst — Würfelformen[1]) an. „Selbst die Bartbinde" — spottet R. Schaukal mit berechtigtem Sarkasmus[2]) — „erhält ein schwarzweißes Würfelmuster"; und Gustav Meyrink[3]) spricht von der Würfelnatter, die „nicht von Gott erschaffen", sondern „von Kolo Moser entworfen" wurde.

Aber man darf die modernen Wiener für das Schachbrett- und Würfelmuster, das ihnen allerdings besonders ans Herz gewachsen zu sein scheint, nicht allein verantwortlich machen. In Deutschland wird in diesem Artikel auch gerade genug geleistet. In bescheidenen Grenzen, namentlich als Ausgangspunkt für höhere Flächenmusterbildungen, wird man das Schachbrettmotiv natürlich nicht verurteilen müssen. Nur dürfen wir nie aus dem Auge verlieren, daß sich hier, wie in anderen, ähnlichen primitiven Bildungen, eine nennenswerte künstlerische Phantasie nicht äußert. Sonst wären sogar einzelne Tiere, wie die australischen Laubenvögel oder unsere Bienen und Wespen größere Künstler als die Menschen.

Hausknechtswesen

Es muß einmal auch von freiheitlicher Seite ausgesprochen werden, daß ein unserer Zeit eigentümlicher Zug keinen Ruhmestitel für uns bildet. Wenn auch Malerei und Plastik hier die nächsten Leidtragenden sind, so spürt man doch die Reflexe dieser Erscheinung, die weit über übermütige Bohemienkreise hinausgedrungen ist, auch bereits im Kunstgewerbe.

Im Jahre 1629 stellte die Universität Freiburg i. B. unter anderem folgende Dissertationsfrage auf: „Ob der Schluß probabel sei: er verwendet keine Sorg-

---

[1]) Zum Beispiel Möbel von Emanuel Margold-Wien; „Deutsche Kunst und Dekoration", November 1908, S. 147. — Vgl. auch den Scherz von J. Bahr in den „Fliegenden Blättern" 1905, Nr. 3117, S. 200.

[2]) R. Schaukal, Vom Geschmack, S. 33.

[3]) Simplizissimus X, 1905, S. 195.

falt auf seinen Anzug, also ist er ein Genie?" — Die Zeiten haben sich geändert. Die Künstler laufen nicht mehr im schäbigen Samtrock herum wie ehedem, sondern wetteifern an Eleganz mit der ersten Gesellschaft; dafür malen sie aber auch nicht mehr wie Beyschlag, Schweninger oder Simm altdeutsche und Rokokosüßlichkeiten, sondern lieben vielfach — wie Justi sagt — „ein aus den Dunstkreisen von Hospital, Zuchthaus und Irrenzelle gemischtes Parfüm". — Die kräftigsten Stellen aus Schillers „Räuber" oder das berühmte Zitat aus Goethes „Götz von Berlichingen" sind fast schon landläufiger Konversationston geworden; die „Schinderhannesphantasien" eines Victor Hugo oder Eugen Sue, von denen sich Vischer abgestoßen fühlte, sind längst durch Werke wie Maxim Gorkis „Nachtasyl" überboten; „Freß-, Sauf- und Venuslieder" von Arno Holz (1904) und ähnliche geschmackvolle Produkte veranlassen das „Bayerische Vaterland" vom 10. Mai 1905 zu einer noch geschmackvolleren Kritik: „Die moderne Dichtkunst liegt dekadent an den Zitzen eines tuberkulosen Mutterschweines, das höchstens in der rhythmischen Karikatur des Reimes grunzt." — Ja, spricht überhaupt ein Hausknecht gar so — nun, sagen wir — „kräftig"? —

> „Im Leben pflegt es uns zu frommen,
> Wenn wir in gute Gesellschaft kommen,
> Und sollen uns in der Kunst bequemen,
> Mit der Crapule vorliebzunehmen,"

sagt Paul Heyse.

Aber das zeitgemäße Motto der Macbethhexe „Foul is fair" bezieht sich nicht nur auf den Inhalt der Kunstwerke, gegen den die Ethik Stellung nehmen möge, sondern ebenso auf die ästhetischen Qualitäten. Obwohl wir Deutschen in der Vernachlässigung künstlerischer Ausdrucksmittel mitunter recht Erkleckliches leisten, so sind wir doch noch die reinsten Waisenknaben gegenüber den sonst stets sehr rücksichtsvollen Franzosen, die einen Gaugin oder Henri Matisse zu den Ihren zählen dürfen, zwei Schmierer ärgster Sorte, die mit ihren frechen Pinseleien auch deutsche Kunstkritiker, und sogar einige der besten unter ihnen, hypnotisiert haben. Darf dergleichen gigantisches Max-und-Moritztum wirklich auf die Dauer den Namen Kunst schänden?

Urwüchsige, männliche Kraft, elementare Knorrigkeit, überschäumendes Herrengefühl, ungebrochene Furchtlosigkeit sind sicherlich nicht zu verachten, denn nur sie können feminine Dekadenz haltloser Hamletnaturen wirkungsvoll paralysieren. Gesundheit und Frische tut uns not. Aber vertritt der rohe Radaubruder, der gemeine Vagabund, der Pülcher, der Strolch, der Kaschemmenfritze tatsächlich die Blüte der Gesundheit? Sind die Anschauungen und Gewohnheiten dieses sonst lichtscheuen Gesindels wirklich die herrlichsten Vorbilder für unser Bürgertum?

Die weitverbreitete Vorliebe für die — schonend ausgedrückt — Hemdärmelkultur ist leicht zu erklären. Die Demokratisierung unserer Zustände ist hierfür nur im geringen Ausmaße verantwortlich zu machen; kein Bauer, kein Fabrikarbeiter ist so urwüchsig, wie es manche Künstler zu sein nicht unterlassen. Auch die ansteckende Zeitkrankheit der Unzufriedenheit und Nörgelsucht, die übrigens nicht ausschließlich neueren Datums ist, kann nicht als hauptsächlicher Erklärungsgrund geltend gemacht werden. Die inhaltlich und formell rüde Art des Auftretens ist in erster Reihe eine ganz selbstverständliche Reaktion gegen

das andere Extrem, das sich im 19. Jahrhundert so sehr ausgebreitet hatte und noch heute in manchem Familienblättchen und altjungferlichen „Kunstbeilagen" nicht ausgestorben ist. Die unter dem Drucke der vormärzlichen Zeit großgewordene süßlich-sentimentale Gefühlsduselei mit ihrer unglaublichen Korrektheit, Rechtschaffenheit und Biederkeit, ein unendliches, bengalisches Licht ohne Schatten, ganze Kübel voll Honigseim und Himbeersauce, nebst Orgelton und Glockenklang — dergleichen mußte mit der Zeit zur Opposition reizen. Und sie kam auch nach dem neuösterreichischen Mahnwort: Tritt fest auf, mach 's Maul auf! — Das politische Leben hatte dem künstlerischen die Wege gewiesen. Aber was zunächst nur die Äußerung einzelner war, wurde bald Gemeingut großer Kreise; aus übermütigen Scherzen wurde blutiger Ernst. Die weitere Folge davon war, daß sich die Aristokratie — die übrigens auch einen handfesten „Volkstribun", den Grafen Pückler auf Tschirne aufweisen kann —, die früher die Führung in der Kunstpflege hatte, allmählich zurückzog, was namentlich H. Muthesius vom Standpunkt moderner Lebensführung aufs heftigste beklagt. Und dieser Schritt wurde von der anderen Seite mit noch kräftigeren Rücksichtslosigkeiten beantwortet, bis sich endlich das heutige Bild ergab: Auf der einen Seite die in alten Traditionen befangene, nicht entwicklungsfähige, langweilige höfische Kunst[1]) und auf der anderen eine frische und phantasievolle, aber verwegen derbe Volkskunst, die in ihren inhaltlichen und formellen Exzessen immer neuen Zündstoff anhäufte und auch den Tadel der „Rinnsteinkunst" mit dem beißenden Plakate von Th. Th. Heine für die Berliner Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes, 1905 (Abb. 243) schlagfertig erwiderte. Das Tischtuch zwischen beiden Lagern ist zerschnitten: Begas macht keine Lassallebüste mehr, und ein O. Gulbransson illustriert keinen Adelsalmanach.

Unter dem Gesichtswinkel der modernen Kunstpflege muß man diese tiefe Kluft, über die vorläufig nur einzelne Schwebebrücken versucht worden sind, aufs tiefste bedauern. Die sozial einflußreichsten Kreise — die Geldsackaristokratie richtet sich ja immer nach dem Geburtsadel — haben das Verständnis für die moderne Kunstbewegung zum großen Teile verloren, und die Künstler, denen die dankbarsten Aufgaben verloren gingen, sind verbittert und erleiden dadurch Einbußen an ihrer Schaffenskraft. Es ist auch traurig, daß sich vielfach gleißnerische Impotenz in der Gunst der Mächtigen sonnt, während tüchtige, wenn auch oft ungehobelte Kräfte darben müssen. Beide Teile sind zu stolz, um ohne Kompensationen nachzugeben, und dennoch wird eine Vermittlung gefunden werden müssen, sonst entstehen noch tüchtigere, aber noch mehr verbitterte Kunstgrößen, die sich beim Volke schließlich durchsetzen werden, und die Hausknechtsmanieren hören nicht auf.

Die Geschichte kennt verschiedene Analogien, die uns zeigen, daß der endliche Sieg stets auf der Seite der Volkstümlichkeit liegt, sind auch manche Generationen in Armut untergegangen. Auf die trefflichen Minnesinger und ihre schwächlichen Epigonen folgte die Volksdichtung der Meistersinger, aus der sich allmählich unsere Poesie entwickelte, nicht aus den unglaublich

---

[1]) Als Zeichen der Zeit ist die in höheren Gesellschaftskreisen unverminderte Vorliebe für die Formen des 18. Jahrhunderts charakteristisch. Aber selbst ein R. Schaukal, dessen vollsaftige Sprache oft nicht aus dieser Umgebung zu kommen scheint, schreibt einen „Brief an das 18. Jahrhundert". „Deutsche Kunst und Dekoration", Mai 1909, S. 197.

faden und blutleeren panegyrisch-höfischen Reimereien der Barockzeit. — Einen Rubens und van Dyck, den größten Hofkünstlern, die es vielleicht überhaupt gab, folgte ein schwaches Geschlecht nach, das schon im 18. Jahrhundert so degeneriert war, daß man ihre Quadratkilometer allegorisch bemalter Leinwand heute meist mit einem Achselzucken erledigt; aber ihre Opposition, die Hals, Steen, Teniers, Ostade nahmen, trotzdem sie vor Hausknechtsallüren nichts weniger als zurückschreckten, bald ihren Einzug in die Adelspaläste, wo sie, wenn sie inzwischen nicht schon versilbert worden sind, heute ein kleines Vermögen repräsentieren. Selbst das höfische Porzellan hat neben zierlichen Watteauszenen gar bald auch recht derbe Bauernbilder in sein Darstellungsbereich einbezogen.

Aber wenn es auch gelingen sollte, die feindlichen Lager zu versöhnen, wird dennoch alles Unerfreuliche nie aus der Kunst verschwinden. Ist es doch psychologisch hauptsächlich durch die Untersuchungen Kowalewskis bewiesen worden, daß alles Unangenehme stärker auf uns einwirkt als angenehme Reize; und viele, namentlich jüngere Kräfte, suchen doch nach möglichst starken Wirkungen, um sich im Daseinskampfe behaupten zu können. Wir werden daher stets damit zu rechnen haben, verschiedenen rohen Äußerungen begegnen zu müssen. — Aus diesem Grunde hat auch manche mehr als rücksichtslose Skizze den Weg in unsere Kunstausstellungen gefunden. Es kann



Abb. 243. Th. Th. Heine: Rinnsteinkunst
Plakat der Berliner Künstlerbundausstellung 1905

nun allerdings keinem Zweifel unterliegen, daß einige wenige, charakteristisch hingeworfene Striche eines genialen Meisters, etwa von Daumier, trotz ihrer anfänglich fast verletzenden Roheit, künstlerisch ungleich wertvoller sind als mühsam und ängstlich getupfte, bis in die letzten Details gewissenhaftest ausgeführte Bilder eines Durchschnittsmalers der älteren Schule. Aber die Sucht, Unfertiges auf den Markt zu werfen, ist brutal und trägt nicht dazu bei, die Kunst populärer zu machen.

Im Kunstgewerbe spiegelt sich die allgemeine Zeitströmung ziemlich deutlich wider. Soweit es sich um eine Reaktion gegen geleckte Banalitäten und falsche Prunksucht handelt, soll sie uns willkommen sein. Die süßlichen Rokoko- oder Empirekavaliere auf Ofenschirmen oder Klavierdeckeln, die stereotypen Veilchensträußchen oder Chrysanthemumblüten auf Porzellantellern und Postkarten, die höfisch vergoldeten Schnörkel und Gehänge auf allen möglichen Geräten mußten auf die Dauer im höchsten Grade langweilig wirken und zur Opposition aufreizen [1]). Dazu kam bei besonderen Ausstellungsstücken eine zum Äußersten gesteigerte Subtilität der Technik, die es geradezu auf Illusions-Vexierstückchen abgesehen zu haben scheint. So befindet sich im Wiener k. k. Hofmuseum (Obergeschoß) ein geschnitzter, geschossener Vogel von Démontreuil in Nancy (1871), der so ziemlich die letzte Grenze darstellt, die in dieser Technik überhaupt möglich ist; daß es sich bei dieser Künstelei aber gerade um Schnitzerei handelt, ist nicht mehr erkennbar. — Die in den letzten Jahrzehnten so allgemein gewordene Maschinenarbeit mit ihrer so leicht erreichbaren Akkuratesse und Präzision, durch welche alle Wiederholungen bis auf Bruchteile eines Millimeters miteinander übereinstimmen, mag auch dazu beigetragen haben, daß die Begünstigung etwas salopperer Arbeit einen Gegenschachzug wagen konnte. — Wir brauchen keine Namen zu nennen; ein jeder sieht auf Schritt und Tritt, daß selbst unter den besten, modernen kunstgewerblichen Leistungen nicht wenige vorhanden sind, die das Brutale und Primitive bis zur Hausknechtskunst steigern. Holz, Ton, Eisen, Gelb- oder Rotguß, Wolle wären eher noch Stoffe, denen man kräftigere Formen von vornherein zubilligen könnte; aber selbst Silber, Porzellan, Seide, Juwelen, bei denen man doch eine etwas zartere Behandlung seit jeher gewöhnt ist, gefallen sich vielfach darin, klobig und klotzig wie Sansculotten aufzutreten. In der Bronzekleinplastik kann man es besonders deutlich erkennen, wie ängstlich selbst der Schein gemieden wird, es hätte die Grazie dem Künstler zur Seite gestanden.

Gar manche brutale Schöpfungen sind durch die Wiederbelebungsbestrebungen bäuerlicher Volkskunst verschuldet worden. Als O. Schwindrazheim [2]), F. Zell [3]) und viele andere auf die urwüchsigen, im alten Volkstum schlummernden Kräfte aufmerksam machten, da war das eine verdienstliche Tat, da wir erst aus der pseudo-höfischen Umklammerung befreit werden mußten. Bald nahm aber diese Bewegung nicht nur in Nord und Süd von Deutschland und Deutschösterreich überhand, es meldeten sich auch die kleinen und kleinsten Natiönchen — Tschechen, Ungarn, Finnen, Rumänen, Bulgaren, Serben usw. — und wußten um so „interessanteres“ und grelleres Material beizubringen, je weniger von der

[1]) Vgl. M. Dreger über das Süßliche in der Kunst in der Zeitschrift „Werkkunst“ VI (1911), Heft 23 u. 24.

[2]) O. Schwindrazheim zunächst im „Kunstwart“, zum Beispiel 1901 September, dann auch in seinem Werke „Deutsche Bauernkunst“, Wien 1904.

[3]) Franz Zell: „Volkskunst im Allgäu“, Kaufbeuren-München 1902.

Kultur beleckt ihr Volksstamm noch war. In vielen Ausstellungen, nicht in letzter Reihe in Paris 1900, wurden solche Erzeugnisse, die alte oder neuerstandene Hausindustrien rasch wieder belebten, im günstigsten Lichte vorgeführt, und schon hatte man nicht übel Lust, ästhetische Schätzungen umzuwerten; auch Hans Thoma [1]) schloß sich der Bauernkunst an. Da kam aber die Kontermine, welche auf die Gefahren dieser Bewegung hinwies; Männer wie A. Schmarsow [2]), E. W. Bredt [3]) und andere wandten sich in der größten Entschiedenheit gegen diese übermächtig gewordene Richtung, und Otto von Leitgeb [4]) sprach es ganz scharf aus: „Das wirklich Volkstümliche ist der nächste Verwandte des Gemeinen." inzwischen ist dieser Zug, dem wir vor allem eine Belebung der Farbengebung zu verdanken haben, wieder zum Stillstand gekommen. Hoffen wir, daß sich auch sonst wieder manches Derbe im Kunstgewerbe bald abschleifen werde. Das Wort „salonfähig" ist scheußlich; aber etwas von dem, was man sich dabei denkt, könnte einzelnen Vertretern unseres Kunsthandwerkes nicht schaden.

Zufall und Rezept

Es soll mitunter vorkommen, daß auch einem Künstler absolut nichts einfällt. Noch viel häufiger ist dies bekanntlich bei einem Musterzeichner der Fall, von dem sein Chef beständig Schmuckeinfälle in einer Menge verlangt, die die sprichwörtliche Kaninchenfruchtbarkeit unendlich zu überbieten hat. Wie helfen sich nun solche arme Menschenkinder? — Der eine legt die Hände in den Schoß und läßt den lieben Hergott beziehungsweise den blinden Zufall für Überraschungen sorgen; der andere sucht einen Nürnberger Trichter, durch den ihm mühelos möglichst viele Liter Genialität eingeflößt werden können, das heißt er wendet sich an irgendeine „Eselsbrücke", an ein Rezept, durch dessen Benutzung er künstlerische Qualitäten vortäuschen zu können glaubt. Beide Wege führen nur ins Dickicht, wenn sich auch der Fernstehende blenden lassen mag.

Strenggenommen gibt es im Kunsthandwerk ebensowenig einen Zufall [5]) wie in der Natur und im Leben, aber wir haben uns daran gewöhnt, von einem „Zufall" zu reden, wenn die Voraussetzungen eines Ereignisses, z. B. einer Wetterlage oder der Akustik eines großen Versammlungsraumes von so vielen subtilen, verschiedenartigen, einander widerstrebenden Faktoren abhängig sind, daß sie fast jeder Berechnung spotten. So bietet uns die Natur gleichsam unbewußt auch manche Bildungen, die bewußten künstlerischen Äußerungen zum Verwechseln ähnlich sehen, wie Felsenformen, die in ihrer Silhouette an bestimmte Gestalten erinnern und zu mancherlei Sagen Veranlassung gaben, oder Wolkenfiguren, die man — nach Shakespeares Hamlet III, 2 — bald als ein Kamel, bald als ein Wiesel oder einen Walfisch auffassen kann, wodurch bekanntlich Künstler wie Leonardo oder Mantegna vielfach angeregt worden sind.

---

[1]) H. Thoma in „Kunst unserer Zeit" 1903, S. 122 usw.

[2]) A. Schmarsow: „Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten" 1903.

[3]) E. W. Bredt in der „Dekorativen Kunst", Juni 1905, S. 366 ff.

[4]) O. v. Leitgeb in der „Jugend" 1905, S. 526.

[5]) Vgl. die Aufsätze „Zufallskünste" in der Berliner „Vossischen Zeitung" vom 3. Januar 1905 und „Corriger la fortune" in den „Mitteilungen des Württembergischen Kunstgewerbevereins" 1907.

Jüngst hat G. Lindau auf die Schimmelpilze[1]) als ästhetische Objekte aufmerksam gemacht. — Unter den polierten Edelsteinen der Prager St.-Wenzels-Kapelle will man den Kopf Napoleons entdecken, im Tuffstein der Olgahöhle von Honau in Württemberg einen Bismarckkopf. — Die von kleinen urzeitlichen Nagetieren verursachten, schraubenförmigen, sogenannten „Teufelskorkzieher" im Gestein entbehren nicht eines gewissen ästhetischen Reizes, und die Gänge des gefürchteten Borkenkäfers unter der Baumrinde zeigen eine so hübsche Musterung, daß im Anschlusse an einen bei der Millenniumsausstellung von Budapest 1906 gezeigten Eichenholzspazierstock Vorschläge gemacht worden sind[2]), solche Käfer geradezu für industrielle Zwecke abzurichten.

In früheren Zeiten sind natürliche Zufallsmusterungen nur dann geschätzt worden, wenn sie an ganz bestimmte Vorstellungen anklangen, sogenannte „Naturspiele", denen man mitunter die Bedeutung von Wundern beilegte; noch in den fürstlichen Kunstkammern des 17. und 18. Jahrhunderts spielten sie als teuer bezahlte Kuriositäten eine bevorzugte Rolle. Schon im Altertum war — nach Plinius XXXVII — jene Achatschale des Königs Pyrrhus berühmt, die Apollo und die Musen darstellen sollte, und in der Wiener Schatzkammer wurde immer jene altburgundische Achatschale bewundert, die eine Christusinschrift trägt. In der alten Kunstkammer von Gotha war ein weißes Korallengewächs in Gestalt eines Affen und ein großer Schwamm in Form einer Grenadiermütze, im Praunschen Raritätenkabinett von Nürnberg eine Marmortafel mit dem Bilde einer Katze; die Ilmenauer Schieferbrüche lieferten Naturspiele in Gestalt einer Henne, der Arche Noah, eines Moses- und Lutherkopfes usw., in S. Giorgio maggiore zu Venedig sah man in Marmor allerhand Tiere und Köpfe, auch einen Totenkopf und dergleichen. Aber bei allen solchen Stücken, die namentlich in den Reisebriefen des J. G. Keyßler (1730) in großer Zahl vermerkt werden, handelt es sich entweder nur um einen beiläufigen Anklang, und es „gehöret zwar viele Einbildung und ein starker Glaube" dazu, oder aber es wurde durch die Kunst zum Teil in betrügerischer Absicht kräftig nachgeholfen. Gab es doch eine ganze Reihe von Steinarbeitern, wie den Regensburger Drechsler J. Martin Teuber, die geradezu berufsmäßig Naturspiele erzeugten, das heißt, Ruinenmarmor, Moosachat und ähnliche Steine dauerhaft zu beizen und zu ätzen verstanden, und von der Markgräfinwitwe von Baden (1729) wird uns durch denselben Gewährsmann berichtet, daß sie es in dieser Tätigkeit zu besonderer Fertigkeit gebracht hat. In demselben Maße, als diese „Kunst" durch verschiedene Schriften zum Gemeingut aller wurde, ging das Interesse daran verloren, das man früher diesen Spielereien — mehr ist es nicht — entgegengebracht hatte.

Heutzutage dagegen schätzt man — noch immer über Gebühr — Zufallsbildungen aller Art, weniger Formen, als hauptsächlich Oberflächenmusterungen, und zwar keineswegs solche, die sich durch irgendwelche Analogien interpretieren lassen, sondern willkürliche Linienspiele, bei denen es auf Art und Richtung dieser Linien viel weniger ankommt als auf die damit verbundenen Wirkungen kontrastierender Farben oder des Unterschiedes zwischen Matt und Glänzend oder Hell und Dunkel. Die getunkten Marmorpapiere, die geflammten Überlauf- und Kristallisationsglasuren bei Ton (Abb. 244), Steinzeug und Por-

[1]) Professor Dr. G. Lindau in der Berliner „Woche" 1911, Nr. 21.

[2]) Knotek in der „Naturwissenschaftlichen Zeitschrift für Land- und Forstwirtschaft" 1907.

zellan, der Lüsterdekor in Keramik und Glas, die verschiedenen Craquelée- und Eisblumenmuster auf den gleichen Gebieten, der Damaststahl, das Batikcraquelée oder die „Chinémusterung“ in der Textilindustrie, die Maserholzzeichnung und das Xylektipom in der Holzbearbeitung und manches andere ältere, oder durch die Berührung mit Ostasien neubelebte oder erst neu erfundene Verfahren — all dies hat ohne Zweifel im Kunsthandwerk seine volle Berechtigung, man möge aber ja nicht glauben, durch die bloße Verwendung von Zufallskünsten Verdienste künstlerischer Art erworben zu haben. In früheren Zeiten hat man wohlweislich die Zufallsbildungen nicht gerne als alleinigen Schmuck anerkannt, sondern durch andere Zierelemente, sei es auch nur durch eine dazutretende Metallmontierung, eine persönliche Note hinzugefügt. Als Beispiel sei ein marmorierter Egermannscher Fidibusbehälter aus Lithyalinglas angeführt, der durch reichen Schliff erst seine Kunstform erhielt (Abb. 245). — Ebensowenig, als etwa ein Keramiker deshalb seinen Ruf einbüßt, wenn ein Brand nur unansehnliche, mißlungene Glasuren oder Lüstrierungen zutage fördert, ebensowenig darf er es sich meist als ein besonderes Verdienst anrechnen, wenn die Zufallswirkungen aus dem Brande mit überraschenden Effekten herauskommen, die er nur zu einem kleinen Bruchteile vorausbestimmen kann. Auf chemische Vorgänge oder auf die Wohltätigkeit von „Feuers Macht“ allein sich stützen zu wollen, kann kein echter Künstler verantworten; wollen wir doch auch in seinem bescheidensten Werke wenigstens ein kleines Teilchen seiner Individualität erkennen und nicht lediglich das blinde Walten von Naturkräften, die ihm nur in bescheidenem Maße untertan sind.



Abb. 244
Vase mit Überlaufglasur von H. Mutz-Altona
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

Aber Zeiten, die nach neuen Zierelementen suchen, klammern sich mitunter auch an einen Strohhalm und lassen manches gelten, was ehedem nicht für voll genommen wurde, sondern vielfach geradezu als unvollkommen angesehen worden wäre. Dazu tritt noch das Imponderable, das das Eingreifen geheimnisvoller oder doch wenigstens fast unberechenbarer Kräfte bedeutet und jede ganz übereinstimmende Wiederholung ausschließt, also ein Stückchen Mystik, wie es alle Künste, um ihre Unnahbarkeit zu betonen, nicht selten sehr schätzen.

Und nun kamen just Propheten mit der neuen Lehre, die Zufallsdekorationen nicht nur empfehlen, sondern sie in ein System zu bringen trachten und neue Schmuckprinzipien darauf aufbauen. Während F. F. Runge[1]) vorerst nur auf vorwiegend koloristische Reize aufmerksam gemacht hatte, die durch

[1]) Dr. F. F. Runge, „Der Bildungstrieb der Stoffe“, Oranienburg 1855.

das Auftreten verschiedener Metallsalz-Lösungen auf ungeleimtes Papier mühelos entstehen, diese „selbständig gewachsenen Bilder“ jedoch noch nicht als Ausgangspunkt einer neuen Ornamentation hinstellt, treten zu Anfang des 20. Jahrhunderts eine ganze Reihe von spekulativen Köpfen auf, die beliebige „Grotesklinien“, meist getunkte Vorsatzpapiere nebst einem „Komponierspiegel“ herausgeben und diese Anleitung „Quellentafeln moderner Ornamentik“ und dergleichen benennen[1]). — Da hätten wir also ein recht bequemes Rezept für gedankenarme Produzenten. Man nehme irgendein geheimnisvolles Krixelkraxel, stelle in verschiedenen Richtungen einfache oder Winkelspiegel darauf, und hat sofort die genialsten und eigenartigsten Symmetrieornamente oder Sternrosetten, namentlich wenn man statt der zu nahe liegenden Tunkpapiere etwa Details von einem Krähenschädel[2]), Achatschliffe oder Meteordurchschnitte, Interferenzfiguren rasch gekühlter Gläser[3]) und ähnliches heranzieht.

Es ist nur schade, daß man alle diese Rezepte in der Praxis leider so gut wie gar nicht brauchen kann, da sie gewöhnlich von der falschen und veralteten Auffassung von der Selbstherrlichkeit des Ornamentes ausgehen, während wir bereits erkannt haben, daß das Ornament keineswegs die Hauptsache ist, ja wenn es mit der Zweckform unvereinbar ist, geradezu als ein Fehler bezeichnet werden müßte. Als Anregungen lediglich für den Flächenschmuck mögen derartige Spielereien immerhin eine ganz bescheidene Geltung in Anspruch nehmen. Der wahre Künstler bedarf aber solcher Krücken ebensowenig wie etwa der „Klexographie“, der ja Justinus Kerner — allerdings ohne Rücksicht auf industrielle Ausschlachtung — die Ehre eines Buches angedeihen läßt. Der biedere, mystischen Spielereien allerdings zugeneigte Schwabe hätte es sich kaum träumen lassen, daß man — außer dem schon vor seiner Zeit üblichen Prinzip ähnlicher Motive bei der Maserholzfurnierung — dereinst zum Beispiel Teppiche[4]) oder Bucheinbände[5]) machen würde, die man mindestens stark im Verdacht haben muß, auf „klexographischem“ Wege entstanden zu sein.

Einige Optimisten glaubten endlich noch einen Weg zu höheren Inspirationen gefunden zu haben, als phantastische Farbenzeichnungen von „Malmedien“, nämlich hypnotisierter Damen in somnambulem Zustande, z. B. einer Frau Aßmann aus Halle a. S. (Abb. 246) vor einigen Jahren in Wanderausstellungen vorgeführt wurden; man sprach von eigenartigen Offenbarungen aus höheren Sphären, während es sich doch nur um — vielleicht psychopathisch interessante — krause und verworrene, ganz dilettantische Versuche handelt, die wie zusammengeknutschte Tiefseeprodukte oder wahnsinnig gewordene, nach Indien hinüberschielende Zeugdrucke aus der Mitte des 19. Jahrhunderts aussehen. Nein, von dieser Seite ist eine wirkliche Befruchtung unserer Ziermotive niemals zu erwarten.

---

[1]) Es sei hier nur an die „Quellentafeln“ von Max Brösel und Fritz Soldau (Dresden), an die „Grotesklinie“ von Julius Klinger und Hans Anker (Berlin), an das „Diemoskop“ (!) von Ulrich Diem (St. Gallen), an die „Decke und Wände für das moderne Haus“ von M. J. Gradl (Stuttgart), das wenigstens die vorgenannten Werke übertrifft, da es auch ohne Spiegel verwendet werden konnte, oder an die „Combinaisons ornementales par M. M. Verneuil, Auriol & Mucha“ erinnert.

[2]) R. Taube in der „Zeitschrift des Vereins deutscher Zeichenlehrer“ vom 11. September 1905.

[3]) Joh. Beer in der „Zeitschr. d. Nordböhmischen Gewerbemuseums“ (Reichenberg) 1906, S. 104ff.

[4]) Teppich von Leon Bochoms, Brüssel; Abbildung in der Zeitschrift „Artist“ 1902, S. 173.

[5]) Bucheinband von T. Bindesböll; Abbildung in der Zeitschrift „Studio“, Juni 1910, S. 55.

Von der Lehr- und Lernbarkeit des Ornamententwerfens darf man überhaupt nicht viel halten, trotzdem es an diesbezüglichen Büchern und Aufsätzen keineswegs mangelt[1]). Solange es sich um historische Stilmotive handelte, war eine Unterweisung leicht; entlehnen ist eben etwas anderes als selbst schaffen. Unsere Zeit, die mit Recht das ewige sekundäre Zustammenstehlen mißachtet, kann sich nur an die Geometrie und an die Natur halten. Der angehende Jünger des Kunstgewerbes, dem eigentlich nur vorwiegend technische Ratschläge gegeben werden können, sieht zwar in der Schule an verschiedenen Beispielen, wie sein Meister die Schmuckmotive bildet und verwendet, und wird es zunächst in ähnlicher Art zu machen versuchen, wobei ihm gewiß mancher Fingerzeig, mancher mitgeteilte Fall aus der bisherigen Praxis seines Lehrers von Nutzen sein kann; wenn er sich jedoch von der „Methode" nicht bald emanzipiert, wenn er nicht bald eine ganz selbständige Art findet, wie er die beiden, allen gleich zugänglichen Quellen auf sein eigenes Mühlrad leiten kann, wird er nur ein mehr oder weniger untergeordneter Knecht in der Mühle anderer bleiben. Und so hat William Morris[2]) vollkommen recht, wenn er sagt: „Das Musterzeichnen kann überhaupt nicht in einer Schule gelehrt werden."



Abb. 245
Fidibusbehälter aus Lithyalinglas von Egermann, Haida, um 1820
Stuttgart, Gläsersammlung Pazaurek

Heinzelmännchen und der Nürnberger Trichter existieren leider nur in Märchen; in der Wirklichkeit heißt es: Selbst ist der Mann.

Noch ein „schönes" Rezept, das in unserer Zeit beliebt ist, mag wenigstens gestreift werden, da es nur äußerlich ist: die Deklaration. Manches, was

---

[1]) Aus der älteren Literatur seien zum Beispiel die Bücher von Teyssier „Der industrielle Musterzeichner oder die Kunst, geradlinige und diagonale industrielle Muster zu erfinden" (Leipzig 1858), und A. Bonz „Anleitung zum Erfinden geradliniger Ornamente", 76 Tafeln (Ellwangen 1862), herausgegriffen, von den neueren Versuchen die „Méthode de Composition ornamentale" von Eugène Grasset in der Zeitschrift „Art et Décoration", Februar 1905, S. 52 ff.

[2]) W. Morris, „Kunsthoffnungen und Kunstsorgen" I, S. 31.

keineswegs neu und hervorragend ist, suchen gewandte Geschäftsleute wenigstens dadurch in ein günstiges Licht zu rücken, daß sie ihm ein schönes Mäntelchen, einen aktuellen Namen geben, um wenigstens die ungebildete Menge zu verleiten. Welch lächerliche Mißgriffe da mitunter vorkommen, mögen zwei Fälle illustrieren: In Darmstadt wurden noch 1901 „moderne Schirmgriffe nach Professor (!) Botticelli“ feilgeboten, und in Baden-Baden (1903) Keramiken mit gelbbraunen Landschaften „nach Entwürfen von Professor (!) Rembrandt“. — Nach demselben Rezepte kann man für jeden Kitsch einen vornehmen Paten ausgraben und zugleich die Koryphäen der Kunstgeschichte in Würdigung ihrer Verdienste nachträglich nicht nur zu simplen Professoren avancieren lassen, sondern ihnen auch taxfrei Titel und Charakter von Geheimräten oder Exzellenzen verleihen.

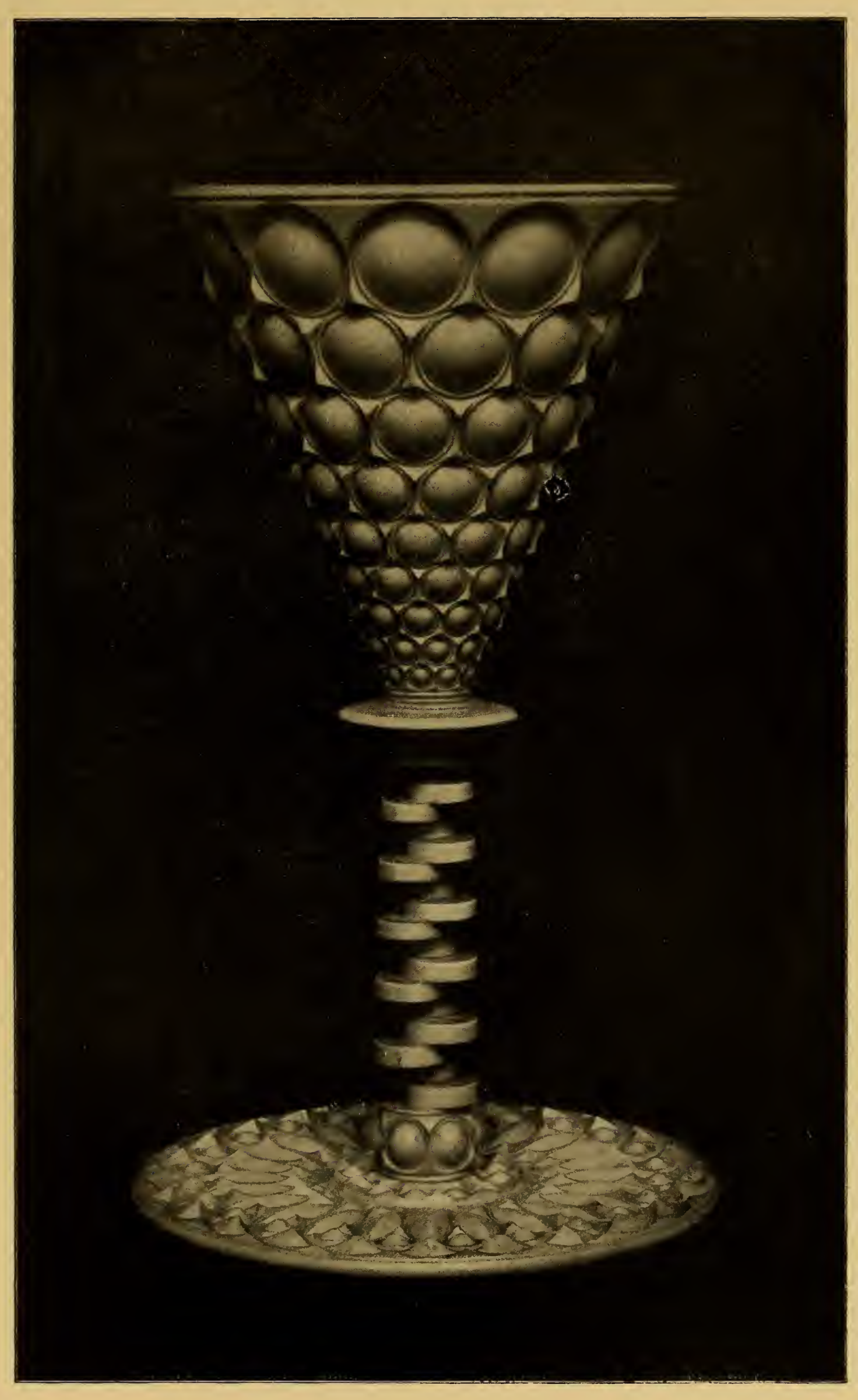
Originelle Schmuckgedanken

Eine ehrliche, große Freude erleben wir jedesmal, wenn wir originellen Schmuckgedanken begegnen, wie dies bei mittelalterlichen Säulenkapitellen, Konsolen, Eckknollen, Wasserspeiern oder „Misericordien“ (bei Chorgestühlen) beinahe häufiger ist als heutzutage. Starke, ursprüngliche Talente, die abseits von der ausgetretenen Heerstraße etwas Originelles — und sei dies noch so bescheiden — zu schaffen vermochten, haben offenbar über ein solches Gelingen eine innere Befriedigung empfunden, und etwas von diesem, im Stein oder Holz gebundenen Glück wird bei der Würdigung durch einen verständnisvollen Genießer frei und überspringt auf diesen. Sei es nun kerniger Humor, der uns aus vielen, oft versteckten Arbeiten der gotischen Zeit heimlich entgegenlacht, oder eine seriöse Darstellung, die eine neue, eigenartige Behandlung erfährt —, wir freuen uns in beiden Fällen und sind hierfür um so dankbarer, je seltener uns ähnliche Genüsse in der gleichen Umgebung beschert sind. Schon ein abwechslungsreiches Maßwerk in spätmittelalterlichen Kirchen oder Kreuzgängen ist uns somit willkommen, natürlich um so mehr ein gotisches Fenster, das von der Schablone ganz abweicht, wie etwa das Jessestammbaumfenster der Kathedrale von Dorchester[1]) oder noch mehr die Skulpturenfenster der Georgskirche von Tübingen, namentlich das mit St. Georg auf dem Rade (Abb. 247).

Auch im Kunstgewerbe sind nicht nur originelle Formen, sondern auch originelle Schmuckgedanken erfreulicherweise keine großen Seltenheiten. Manche Originalität verblaßt zwar bei näherer Untersuchung. Die Achterwindung, mit der zum Beispiel eine Tonfliese von 1670 in der Klausur des ehemaligen Georgsklosters von Stein am Rhein geschmückt ist, stellt sich nur als ein den Spiraleisengittern der Renaissance entlehntes Motiv dar; ebenso sind die reichen Bandverschlingungen des schönen geätzten Radzivilschen Harnisches in Wien (Abb. 248) eigentlich nur eine Anleihe an die Textilindustrie. Aber auch unter den Schmuckmotiven gibt es ebensowenig Reservate wie unter den Kunstformen, und alles muß erlaubt sein, was nicht auf Materialwidrigkeiten, Täuschungen oder Pimpeleien hinausläuft. Wir werden es daher auch nicht tadeln können, wenn bei recht weitgehenden Stilisierungen ornamentale Bestrebungen wahr-

---

[1]) Eine leider unzulängliche Abbildung des Fensters von Dorchester in Müller-Mothes Archäologischem Wörterbuch II, S. 550.



Elfenbeinpokal des 17. Jahrhunderts
Nürnberg, Germanisches National-Museum



nehmbar werden, die mit der Naturnachahmung nichts mehr zu tun haben, wie etwa bei jenen gemalten oder geschnitzten spätgotischen Kruzifixen, die — wie im Landesmuseum zu Münster i. W. oder im Altertumsmuseum von Dresden — die blutigen Wunden, die den ganzen Körper Christi bedecken, zu einem gleichmäßigen Rapportmuster, wie in der Textilindustrie, ausgestalten.

Manches eigenartige Schmuckmotiv ist eigentlich auf Zufallskünste zurückzuführen, die man ehedem in der modernen Ausdehnung gewiß nicht gelten gelassen hätte, sondern viel lieber als Anregung benutzte, um ihnen neue, bewußte Zierelemente abzugewinnen. So ist jedenfalls das Tropfen- und Astmotiv in der Silberschmiedekunst der Renaissance (Abb. 249) zu verstehen, das dem klassischen Formenschatz nicht entnommen sein kann, da das Altertum einen solchen Schmuck unseres Wissens nicht kannte. Auch die Wurmlinienmuster, die uns hauptsächlich England, wieder zu Zeiten einer konservativen Stilherrschaft, beschert, entstammen Zufallsbildungen, wie man ganz deutlich verfolgen kann: Beim englischen Steinzeug der Renaissance sind die Wurmmusterungen der braunen Glasur noch reines Zufallsprodukt[1]; unter Wedgwood zu Ende des 18. Jahrhunderts werden aber die ins Relief heraustretenden Wurmlinien der schwarzen Basaltgefäße (Abb. 250) bewußter Schmuck.



Abb. 246
„Phantasien“ eines somnambulen Mediums

Manche neuartigen Schmuckmotive fallen aus dem jeweilig herrschenden Schmuckformenvorrat so heraus, daß sie an keine bestimmte Zeit gebunden erscheinen und, obwohl in früheren Jahrhunderten entstanden, ganz den Eindruck machen, als wären sie für eine unserer letzten Kunstgewerbeausstellungen gefertigt worden. Dies gilt nicht nur von einfachen Motiven, wie den Schachbrettmusterungen oder dem Zickzackdekor — ein altes Interieur des Stadtmuseums von Utrecht zeigt eine solche Tapete (Abb. 251)[2] —, sondern auch bei recht komplizierten Arbeiten, wie etwa dem Perlenemailschmuck der Carrandsammlung im Bargello zu Florenz und besonders bei vielen Elfenbeinarbeiten der deutschen Barockzeit, z. B. aus dem Germanischen National-

[1]) Vgl. die Abbildung des Kruges des Victoria-and-Albert-Museums in F.-Litchfield: „Pottery and porcellain“, S. 23.

[2]) Das älteste Amsterdamer Puppenhaus, das wir in dem trefflichen Werke „Holländische Patrizierhäuser“ von S. Muller und W. Vogelsang, Tafel XXXI, abgebildet finden, weist dasselbe Motiv auf.



Abb. 247. St. Georg auf dem Rade, Gotisches Fenster der Stiftskirche in Tübingen

museum zu Nürnberg (Tafel XVI), bei denen schon die Technik der Passigdreherei zu Bildungen verlockte, die der übrigen Gefäßbildnerei ferneliegen.

Nicht jede Originalität ist aber besonders lobenswert, gar manches kann nur als eine Seltsamkeit angesprochen werden. In diese Gruppe zählen zum Beispiel die in England zur Empirezeit so sehr beliebten Miniaturmedaillons mit dem Auge einer geliebten Person[1]) oder jene moderne japanische Vase des Weimarer Gewerbemuseums (Nr. 2213), die aus der Ferne grau oder buntgesprenkelt aussieht, bei näherer Betrachtung jedoch mit zahllosen winzigen Menschenköpfchen bemalt ist. Dergleichen mag ja originell sein, schön ist es nicht. Für manchen Schmuck, der vielleicht der vorübergehenden Laune eines Bestellers sein Dasein verlangt, wie etwa die gefangenen Eroten auf einer Wiener Empiretasse (Abb. 252), dürfte uns auch der Schlüssel verloren gegangen sein.

Wenn sich eine Schmuckoriginalität als ein Witz vorstellt, wird die strenge Kritik entwaffnet. Ob die Trauergarnitur, die Lichtenberg[2]) erwähnt, je wirklich ausgeführt wurde, ist für uns belanglos; lustig wirken diese Dinge, vom schwarzen Billard und den Spielkarten mit Trauerrand angefangen bis zu den Likörgläschen in Form antiker Tränenfläschchen oder den schwarzen Würfeln für die Trauer und den violetten Würfeln mit schwarzen Punkten für die Halbtrauer

[1]) Abbildungen in der Zeitschrift „The Connoisseur“ 1907, S. 247 ff.

[2]) Im Göttinger Taschenbuch von 1798, S. 162.



Abb. 248. Halber Prunkharnisch des Niclas Christof von Radzivil (um 1575)
Wien, Hofmuseum. (Nach v. Sacken)

jedenfalls, wenn auch nur im Projekt. Bei allen solchen Dingen hat man sich die Frage vorzulegen, ob das Lustgefühl über die Güte des Scherzes größer ist als das Unlustgefühl über ein Attentat gegen den guten Geschmack. — Neue Schmuckgedanken, die uns nicht ernstlich gut gefallen, ja nicht einmal zu belustigen vermögen, sind keine künstlerischen Taten, sondern höchstens Emanationen von „Artifexen", wie der Wiener Humorist Pötzl, der auch so launig über die „Hinterieurkunst" zu schreiben wußte, solche Leute benamst hat.

Wir dürfen aber in der Kritisierung origineller Schmuckgedanken auch nicht zu kleinlich sein. Statt der bohrenden Frage „Warum?" werden wir oft lieber die tolerantere Frage aufwerfen können „Warum nicht?" — „Muß das so sein?" ist gewöhnlich ein ganz unberechtigter Einwurf; erst wenn auf die Frage „Warum darf das nicht so sein?" keine befriedigende Autwort zu finden ist, liegt ein Recht zu tadeln vor.

Unpassende Schmuckmotive

Wir lachen darüber, wenn uns als ein besonders kostbares Stück angepriesen wird „ein Imperialbett, worin d r e y Großveziere an der Pest gestorben" [1]), und begehen doch denselben Fehler, wenn wir Hotelempfehlungen — wie dies das Hotel Univers zu Basel tut — mit Totentanzbildern (Abb. 253) schmücken; hoffentlich lassen sich trotz diesem „memento mori" nicht viele abschrecken, das schöne Basel aufzusuchen. Es braucht aber nicht immer mit den letzten Schrecken gedroht zu werden; zarter besaiteten Menschenkindern mag es schon genügen, wenn auf einem Bette, in dem man doch in erster Reihe ausruhen will, Musikanten mit Pauken und Trompeten als Schmuck angebracht werden, wie dies zum Beispiel bei dem „Türkenbett" im Prinz-Eugen-Zimmer des Stiftes St. Florian zu sehen ist. Kräftigere Naturen werden sich allerdings durch dergleichen ebensowenig stören lassen, wie sich etwa der Koreaner durch die in seinem Lande beliebten, abschreckenden Wegweiser nicht abhalten lassen wird, dennoch den Weg zu beschreiten, der ihm in so wenig einladender Weise gewiesen wird. Hat doch erst kürzlich ein hoher türkischer Würdenträger in einem deutschen Toast das kühne Bild gebraucht: Ihre Kanonen sind unsere Kopfkissen. —

Schon aus dem Altertume hören wir von einem sonderbaren Mosaikfußboden im „Oikos asaratos" („u n g e f e g t e s H a u s") des berühmten Sosos von Pergamon, der unter anderem Speisereste und sonstigen Mist in malerischer Unordnung auf dem Boden verteilte. So wenig verlockend uns ein derartiges Stilleben erscheinen mag, gerade dieser „ungefegte Fußboden" erfreute sich einer solchen Popularität, daß er einigemal wiederholt wurde, wie auf dem Bodenmosaik vom Aventin, heute im Museum des Laterans [2]).

I n s e k t e n oder R e p t i l i e n sind den meisten Menschen noch weniger appetitlich, und doch wurden sie nur zu häufig in allen Perioden als „Schmuck" verwendet: Der heilige Skarabäus der alten Ägypter verwandelt sich im 16. Jahrhundert zu einer Spinne [3]), die seither als Damenschmuck bis auf unsere Tage

---

[1]) Lichtenberg im Göttinger Taschenbuch von 1798, S. 159.

[2]) A. Kisa, „Glas im Altertum" II, S. 373.

[3]) Die Silberspinne des Wiener Hofmuseums, abgebildet bei Bassermann-Jordan: Der „Schmuck", S. 108.

noch nicht ausgestorben ist. Schlangen, Molche, Frösche, Kröten und sonstige liebe Tierchen bevölkern die Renaissance-Tonschüsseln des Bernhard Palissy sowie gleichzeitig eine Silberschüssel selbst eines Jamnitzer, die sich im Pariser Louvre befindet. Unzählig sind die Fliegen und Käfer in feiner Malerei auf Schapergläsern und auf Transparentgläsern der Empirezeit, wie auf früheren Porzellanen, wo sie nicht selten Glasurfehler zu verdecken bestimmt sind. Selbst das moderne Kopenhagener Porzellan verwendet (1900) große plastische Insekten als Deckelknäufe und Henkel bei Servicen. Am meisten beliebt scheinen Käfer, Spinnen, Heuschrecken, Hornisse, Schildläuse, aber auch Reptilien aller Art oder Mäuse im heutigen Frankreich zu sein[1]), wo dergleichen Getier sogar auf den Tapeten hin und her wimmelt oder den Gesichtsschleier der Damen „ziert“[2]). Da müssen doch die Flöhe und Wanzen auch noch an die Reihe kommen!



Abb. 249
Silberbecher von 1560 mit Tropfenmotiv
München, Sammlung von Pringsheim

Besonders vorsichtig soll man in der Wahl der Schmuckmotive dann sein, wenn es sich um seriöse Räume oder Beziehungen handelt, wenn man der unfreiwilligen Komik nicht Vorschub leisten will. Schon der alte Reiseschriftsteller J. G. Keyßler (1730) findet es merkwürdig, daß die Weihwasserbecken in der Dominikanerkirche von Verona just von Harlekins gehalten werden, und in unseren Tagen würde er sich gewiß darüber aufhalten, daß die Saalgalerie in einem der größten deutschen Fürstenschlösser, wo alljährlich große Staatsaktionen stattfinden, zufällig mit — Don-Quixote-Gobelins geziert ist.

Wie harmlos ist aber dergleichen noch gegenüber den zahllosen Verspottungen religiöser Einrichtungen in vielen Wallfahrtsorten oder gegenüber den unbewußten Majestätsbeleidigungen[3]) des täglichen Lebens. Hals- und Schnupftücher[4]), allerlei Kuchen und deren Packungen mit einem Madonnenbilde

[1]) Vgl. die Abbildungen in den Zeitschriften „Art et Décoration“, Januar 1904 und Januar 1906, und „La Lorraine“ 1902, S. 347.

[2]) Abbildung im „Schwäbischen Bilderblatt“ vom 27. März 1910.

[3]) Vgl. die Berliner „Vossische Zeitung“, Nr. 81, vom 17. Februar 1907.

[4]) Es gibt sogar ein klassisches Beispiel für diese Gruppe, nämlich eine Serviette, auf welche



Abb. 250. Wedgwood-Teekännchen mit Wurmlinienmuster, 19. Jahrh. Anfang
Reichenberg, N.-B. G.-Museum

sind wohl sicher ebenso unpassend wie der Mißbrauch mit Reichs- oder Landesregalien, Namen, Wappen, Fahnen, Emblemen, Regentenbildern usw. auch auf ganz poesielosen Gegenständen unseres Haushaltes. Und trotzdem ist sogar von Reichs wegen das Wort „Germania“ nicht nur für Pinsel, Würste, Korsette und ähnliches in besonderen Schutz genommen worden, sondern sogar für Klosettbecken, die eine Dresdner Firma fabriziert, und für Klosettsitze, die in dem sonst so idyllischen Garmisch hergestellt werden; und auf Schweineschinken wird zu festlichen Anlässen das Landeswappen oder das Herrschermonogramm eingeschnitten.

Der chinesische Kaiser Khang-hi (1662—1723) verbot die früher übliche Bezeichnung des gebrechlichen Porzellans mit dem kaiserlichen Namenszuge, damit dieser bei einem Zerbrechen des Gegenstandes nicht entweiht werden könnte. — Ein Leipziger Fleischwarenhändler inseriert (1907) als seine besondere Spezialität Schinken mit den Bildnissen des Kaisers, Bismarcks usw. Ob dieser „geschmackvolle“ Herr wohl Aussichten gehabt hätte, vom Kaiser Khang-hi zu dessen Hofschweinemetzger ernannt zu werden?

Zeit- und landfremder Schmuck

Es ist noch nicht gar lange her, da hatte das Wörtchen „stilvoll“ eine merkwürdige Bedeutung; man verstand darunter den oder jenen historischen Stil, und dienstbeflissen fragte der Dekorateur, ob die Herrschaft das Speisezimmer in deutscher Renaissance, das Damenboudoir in Rokoko oder Louis XVI, den Salon im Empirestil, das Rauchzimmer türkisch und dergleichen eingerichtet

kein Geringerer als Murillo den Heiland mit der Dornenkrone gemalt haben soll. Dieses Objekt gehört — nach der „Frankfurter Zeitung“ vom 7. Juli 1908 — dem Sir John Tollemache Sinclair.

haben wolle. Die auf solche Weise totgehetzten Bezeichnungen „stilvoll“, „stilrein“, „stilgemäß“ sind seither ganz in Mißkredit gefallen, und der Geschmack der Menge, der nichts anderes bedeutete „als die Fähigkeit, den historischen Stil zu genießen oder im historischen Stil zu schaffen“ [1]), mußte bei den Einsichtigen alle Geltung einbüßen.

Rund das ganze neunzehnte Jahrhundert dauerte dieser für die Entwicklung der Kunst höchst unerfreuliche Zustand, und heute haben die Vertreter historischer Stilarten und namentlich ihre Protektoren noch lange nicht die Waffen gestreckt. Noch immer stehen gerade die kapitalkräftigsten Kreise unter dem Einfluß des verhängnisvollen Wortes von Johann Joachim Winckelmann: „Der einzige Weg für uns, groß, ja wenn möglich unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.“ Als Schlachtruf für den Empirestil mochte sich ein solcher Rat bewähren, vom kunstpädagogischen Standpunkte muß er aufs schärfste bekämpft werden. Oppositionelle Stilperioden haben nur im bewußten Gegensatz zur klassischen Antike ihr Bestes hervorgebracht, aber auch in konservativen Epochen sind nicht jene Leistungen die höchsten, die sich an die Vorbilder des Altertums ganz sklavisch anschließen, sondern gerade jene, welche unter freier Verwendung überlieferter Stilelemente etwas möglichst Selbständiges bedeuten.



Abb. 251. Alte Zickzacktapete
Utrecht, Museum

Aber das an originellen Kunstformen so sterile 19. Jahrhundert, das ja nur mit Mühe für die zahllosen neuen Kulturäußerungen des sich so rasch verändernden äußeren Lebens allmählich die erforderlichen Zweckformen herauszubilden vermochte, versagte bei der ästhetischen Gestaltung so ziemlich und half sich fast nur mit Anleihen an den durch viele Publikationen bequem zu-

[1]) Konrad Lange: Wesen der Kunst (2. Aufl.), S. 369.

gänglichen Schmuckformenvorrat aus alten Zeiten oder von entlegenen Völkerschaften. Zunächst waren es nur beiläufige, nebelhafte Nachahmungen fremder Motive im bunten Mischmasch, allmählich seit den ersten Weltausstellungen immer präzisiere, „echtere" Wiederholungen aus bestimmten Formenkreisen, die nacheinander in der Reihenfolge ihrer historischen Entwicklung zur Mode erhoben wurden. Diese Rekapitulationsära, die im Marschtempo des Krähwinkler Landsturmes begann und im Eilzugtempo zu Ende geführt wurde, hatte ja zweifellos auch ihre guten Seiten, da sie uns in Bälde ein ungeheuer ausgedehntes Material vor Augen führte, manche verlorene Technik wieder belebte und uns gegen alle Äußerungen, auch gegen früher arg verlästerte, gerecht und unparteiisch machte. Aber das beständige rezeptive Arbeiten ließ uns die produktive Tätigkeit verlernen; wir wurden unselbständig, gedankenfaul; der Wert der einzelnen Arbeiten war herabgesunken, und damit ging ein gut Teil der Freude an gediegenem, schönem Hausrat, die früher viel allgemeiner war, leider verloren.

Besonders sinnfällig wirken die stilistischen Anachronismen, wenn mit historischen Ziermotiven ausgesprochen moderne Zweckformen garniert werden, wenn zum Beispiel „gotische" Dampfmaschinen entstehen oder „gotische" Bahnhöfe mit farbigen Glasfenstern, gußeisernem Maßwerk und „gotischen" Glockengehäusen gebaut werden, meist — wie etwa zu Wimpfen am Neckar — gerade an Stellen, wo der Vergleich mit guter, mittelalterlicher Formensprache auf der Hand liegt. — Man hätte annehmen können, daß dieser ganze Mummenschanz erledigt wäre, als der Münchner Maler Hermann Dyck (1852), um den exklusiven Gotiker Voit zu hänseln, einen „gotischen" — Stiefelzieher mit Krabben und Maßwerk konstruierte. Aber der Fluch der Lächerlichkeit scheint damals über die beteiligten Kreise wenig hinausgedrungen zu sein, denn mehr als ein Menschenalter später begegnen wir einem noch charakteristischeren Stück,



Abb. 252. Wiener Empiretasse mit gefangenen Eroten
Wien, Privatbesitz



Abb. 253. Basler Hotelkarte mit Totentanzdarstellung

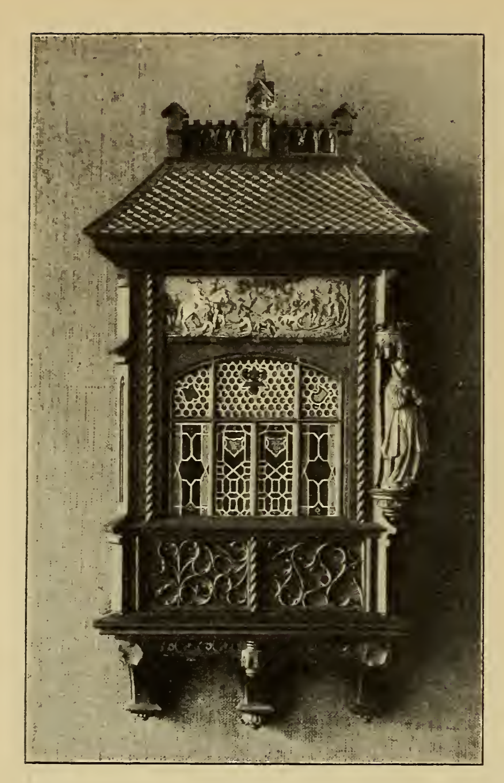


Abb. 254
Zigarrenschränkchen in „altdeutscher“ Erkerform
Nürnberg um 1890
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

nämlich einem Renaissance-Telephon[1]), das F. Heller in Nürnberg (1888) auf dem Gewissen hat. Nürnberg hat damals überhaupt im „altdeutschen“ oder „Nürnberger“ Stil Unglaubliches geleistet, um die Zeit des Albrecht Dürer oder Hans Sachs überall recht populär zu machen. Die Leuchterweibchen, die für Gaslicht adaptiert wurden, die Photographiealbums und Ofenschirme mit großen Wappen in Lederschnitt und Hunderte ähnliche Stücke wanderten von dort in alle Welt; wie „stilvoll“ sind die — der Außenarchitektur (!) entnommenen erkerartigen Schränkchen (Abb. 254) für Zigarren und Schnaps oder in kleinerem Maßstabe auch für das Staubtuch! — Die Krone aller dieser Schöpfungen bildet der noch 1897 dem Bayerischen Gewerbemuseum in Nürnberg (Inv.-Nr. 8308) geschenkte Silberpokal, bei dem alle Stilperioden „in glücklicher Verschmelzung angewendet“ sind, indem der Pokal unten an der Basis ägyptisch beginnt, um oben beim Deckelknauf in Rokoko auszuklingen. Dagegen muß sogar die „berühmte“ Tintenzeugserie zurückstehen, die seinerzeit das Stuttgarter Landesgewerbemuseum gesammelt, zum Teile sogar erst bestellt hat. Von assyrischen (Abb. 255) und ägyptischen Formen angefangen bis in die Neuzeit und auch nach China und Persien hinübergreifend sind da stets die beiden Behälter für Tinte und Streusand mit zwei Leuchtern „stilvoll“ komponiert. Erst unsere Zeit begreift den Humor dieser jetzt natürlich in der Abteilung der Geschmacksverirrungen untergebrachten Kollektion, die als zeitgeschichtliches Dokument für die rein äußerliche Auffassung der Schmuckmotive von dauerndem Werte sein wird.

In früheren Jahrhunderten ist es ja ab und zu auch vorgekommen, daß man sich im Geiste einer anderen Zeitperiode zu schaffen abmühte, aber diese Ausnahmefälle hatten gewöhnlich eine spezielle Veranlassung, und das Ergebnis war auch regelmäßig ein Fiasko. Die Beispiele „gotischer“ Bauten in der Barockzeit[2]), wie das ganz unverstandene Portal der Stiftskirche von Kaldrau in Böhmen[3]) oder die Fassade der Maria-Himmelfahrts-Kirche von Sedletz

[1]) Abbildung in der „Bayerischen Gewerbezeitung“ 1888, S. 315.

[2]) Vgl. H. Tietze: „Wiener Gotik im 18. Jahrhundert“ im Kunstgesch. Jahrbuch der k. k. Zentralkommission (Wien) 1909, oder Zd. Wirth: „Barokní gotika v Čechách“ in der Zeitschrift „Památky archaeologické“ (Prag) XXIII, 121.

[3]) Abbildung in der neuen Topographie von Böhmen XXX, S. 115 ff.

in Böhmen (Abb. 256), lassen uns die Wahrheit von Friedrich Naumanns[1]) Ausspruch erkennen: „Die Stile selbst sind gut, aber ihre Wiederholung tötet.“ „Es ist unhistorisch, historische Stile zu wiederholen“, heißt es an derselben Stelle, ebenfalls mit Recht, denn in den weitaus meisten Fällen haben die früheren Zeiten selbst bei Restaurierungsarbeiten ganz naiv ihre eigene zeitgenössische Kunst neben die altererbten Formen hingesetzt und damit höchstens die Puristen des 19. Jahrhunderts geärgert, die wir heute z. B. nach den Erfahrungen des Bamberger Domes als eine Art von Bilderstürmern ansehen, während wir selbst alles natürlich Gewordene als selbstverständlich hinnehmen und über keine „Verletzung des einheitlichen Eindruckes“ klagen. Wir freuen uns zum Beispiel, daß der bekannte romanische Leuchterfuß des Prager Domes 1641 nicht im romanischen, sondern im Renaissancecharakter ergänzt wurde, oder daß zahlreiche gotische Kirchen, die im 17. und 18. Jahrhundert eine Wiederherstellung notwendig hatten, in Barock- und Rokokoformen ausgeschmückt wurden; die Louis-XVI-Ornamentik hinter dem Hochaltar des Münsters von Konstanz hat sich mit den gotischen Baugliedern ebenso innig verbunden wie die Louis-XVI-Wandmalerei einiger Säle der Landshuter Residenz mit den Renaissancedecken; auch die alten Grabsteine der Klosterkirche von Schönthal empfinden wir als keine Störung, da sie so geschickt in die Barockarchitektur hineinkomponiert wurden. Alle solche Werke sind uns ungleich lieber als die gequälten Versuche, mit zeitfremdem Schmuck zu arbeiten, die niemals restlos gelingen können; wir erinnern uns dabei der Worte, die Goethes Faust an Wagner richtet:

> „Mein Freund, die Zeiten der Vergangenheit
> Sind uns ein Buch mit sieben Siegeln;
> Was ihr den Geist der Zeiten heißt,
> Das ist im Grund der Herren eigner Geist,
> In dem die Zeiten sich bespiegeln.“ —

[1]) F. Naumann, Ausstellungsbriefe, S. 206.



Abb. 255. Neues Bronzetintenzeug, „assyrisch“. Stuttgart, Landesgewerbemuseum

Wie ist es nur möglich, daß noch heute so viele nicht einsehen wollen, daß der zeit- und landfremde Schmuck unsere ganze Kunstentwicklung empfindlich aufhält, ja von Zeit zu Zeit sogar immer wieder etwas zurückwirft? Darauf gibt es mehrere Antworten. Ein Hauptgrund ist der alte physikalische Grundsatz vom Beharrungsvermögen, der auch den schönen Namen „Trägheit der Körper" führt; der konservative Geist hat sich ja immer und überall gegen alles Neue, und wenn es auch einen wirklichen Fortschritt bedeutete, so lange als möglich gewehrt. Die schönsten Kunstformen, die sich in Jahrtausenden herausgebildet haben, sind selbstredend im Vorteil gegen eine jugendfrische Bewegung, bei der noch vielfach das Wollen für das Können genommen werden muß. Vornehme Abgeklärtheit kann da noch nicht verlangt werden; aber war der alte Wein nicht ehedem auch nur Most? — In vielen Fällen beeinflußt die Wissenschaft, besonders die Kunstgeschichte, ohne es zu wollen, die moderne Kunstentwicklung im hemmenden, retardierenden Sinne; an einzelne grundlegende Werke oder Ausstellungen, die in den weitesten Kreisen Aufsehen erregt haben, knüpft eine geschäftige Industrie mit Vorliebe eine Modebewegung an, die sich mitunter recht vorteilhaft ausbeuten läßt, ohne danach zu fragen, ob dieses Interesse manchen zarten neuen Keimen den Boden entzieht. Die kunstwissenschaftliche Beschäftigung mit irgendeiner Gruppe geht mit der Überschätzung ihrer ästhetischen Bedeutung gewöhnlich Hand in Hand, wodurch uns manche mehr als primitiven und unzulänglichen, durch die spätere Entwickelung längst vielfach übertroffenen Leistungen, denen sonst nur ein relativer Wert beigemessen werden dürfte, in einem verlockenden, bengalischen Lichte vorgeführt werden. Es sei hier nur an die mittelalterlichen Majoliken Oberitaliens, an die Bennin-Bronzen oder neuerdings an die frühesten deutschen Hafnerarbeiten erinnert, die eine ganz unbegreifliche Wertsteigerung erfahren haben. Solche Modeströmungen bleiben nicht nur auf den Antiquitätenmarkt, einen besonders gefährlichen Gegner jeder Produktion, beschränkt, sie befruchten auch indirekt die Fälscherkünste, die unausbleibliche Begleiterscheinung solcher Bewegungen, ja sie werfen sogar ihre Schatten auf die zeitgenössischen Schöpfungen, die oft dahin gedrängt werden, ebenfalls Primitivität und archaisierende Tendenzen zu zeigen. Und großen Forschern, welche auf solche Weise meist unbewußt das konservative Prinzip stärken, folgt der unvermeidliche Troß der Nachbeter und Mitläufer, die unter der Maske moderner Heilverkünder allerlei längst überwundene Stadien verherrlichen [1]), gegen unsere Fenster mit Spiegelscheiben wettern, zur alten Kerzenbeleuchtung zurückkehren wollen oder Süßlichkeiten und Pimpeleien der Biedermeierzeit mit vollen Registern loben.

Wir haben ohnehin noch übergenug Altertümelei in Kunst und Leben, auch in der Literatur, wo O. J. Bierbaums „Lobetanz" oder Rudolf Borchardts „Buch Joram" keineswegs vereinzelt dastehen. Man denke nur an all die „alten" Ausstellungsstädte, die seit dem „Alt-Wien" von 1892 mit pünktlicher Regelmäßigkeit alljährlich mehrmals wiederkehren, ob sie nun Alt-Berlin, Alt-Riga, Ős-Budavára, Alt-Leipzig, Vieil Paris, Alt-Düsseldorf (! in Brüssel 1910) oder anders heißen. Etwas von der Sehnsucht nach der „guten alten Zeit"

[1]) Zum Beispiel J. A. Lux: Geschmack im Alltag, S. 22, 128, 152 ff. usw. Ebenda wird auch (S. 379) die Gotik besonders warm empfohlen.



Abb. 256. Kirche von Sedletz in Böhmen, mißverstandene „Gotik" des 17. Jahrhunderts

steckt ja sowieso in jedem älteren Menschen, mag er darunter auch nur seine eigene schönere Jugendzeit verstehen. Man sieht überall, daß die konservativen Mächte, die auch in den Zeiten oppositioneller Stilbewegungen nie ganz schlafen, genug Einbruchsstellen finden, um sich bei jeder Gelegenheit immer wieder bemerkbar machen zu können.

Was wir an der Verwendung zeitfremder Stilmotive zu tadeln haben, sind meist nicht diese Motive selbst, deren absolute Schönheit in sehr vielen Fällen nicht im geringsten angezweifelt werden darf, sondern die Äußerlichkeit, mit der sie irgendwo angehängt und angeleimt werden. Wie schön sagt doch Grillparzer:

„Romantisch, klassisch und modern
Scheint schon ein Urteil diesen Herrn,
Doch sie übersehen in stolzem Mut
Die wahren Gattungen: schlecht und gut." —

Jede Zeit verlangt organischen Schmuck, der ihrem eigenen Boden entsprossen ist; die unter ganz anderen Bedingungen entstandenen, unter ganz anderen Anschauungen, in ganz anderen Kreisen, aus ganz anderen Vorbedingungen herausgewachsenen Schmuckelemente sind Fremdlinge, die eine andere Sprache reden. — Dann lieber doch gar keinen Schmuck als einen solchen, dessen Formensprache wir nicht verstehen. Der abgebildete „moderne" französische Ofen (Abb. 257) wäre ohne die äußerliche Rokokoüberladung entschieden viel netter[1]). Selbst als man allmählich das Wiederkäuen geschicht-

[1]) In Deutschland gibt es leider auch noch viele Öfen, wie sie nicht sein sollen, neu auffrisierte Ladenhüter, wie sie etwa in der Zeitschrift „Tonwarenindustrie" (Bunzlau) vom 26. Dezember 1901 abgebildet werden.

licher Zierformen aufgab, blieb noch lange der handwerkliche Schlendrian bestehen, den Schmuck nur als eine rein äußerliche, aufgepappte Zutat aufzufassen, weshalb uns die Produkte des sogenannten „Jugendstiles“, die man besser als die Kinderkrankheiten der Sezession bezeichnen könnte, schon nach so kurzer Frist völlig ungenießbar erscheinen. Zu den charakteristischsten Beispielen zählen die Musikwerke von Limonaire Frères in Paris (Abb. 258), mögen sie auch wiederholt mit dem Grand Prix und mit Medaillen ausgezeichnet worden sein. Bei uns findet man so aufdringliche Objekte höchstens noch auf den Volksfestwiesen.

Von dem bewußten Diebstahl historischer Schmuckelemente wohl zu unterscheiden sind die in unseren Tagen keineswegs seltenen unbewußten Anklänge an Vergangenes, die in gewissen Grenzen in Ländern mit so reicher Kulturtradition unvermeidlich sind, manchmal allerdings über eine zulässige Anlehnung weit hinausgehen. Willy Frank, der sich gegen die verbreiteten Anleihen überhaupt wendet, betont ganz richtig: „Es gibt nur ein Erbrecht, keine Erbpflicht.“ Aber auch von dem Erbrecht sollten wir einen mäßigeren Gebrauch machen und uns nicht Dinge aneignen, mit denen wir doch nichts Richtiges anfangen können. Aber trotzdem finden wir, wenn wir als Kunsthistoriker kritisch die bisherige Entwicklung der modernen künstlerischen und kunstgewerblichen Tätigkeit verfolgen, übergenug alte Bekannte aus längst verklungenen Tagen: Ägyptische und assyrische Formen begegnen uns von der Architektur bis zum Skarabäenschmuck [1]) überall. Die Übereinstimmung mit Mykenischem oder Prähistorischem ist allerdings oft nur eine zufällige; das Streben nach Einfachheit hat mitunter eben zu primitiver Einfalt geführt. Das klassische Altertum, gegen das sich sonst unsere Produktion in bewußten Gegensatz stellt, wie die verwandte Renaissance, spukt noch bei vielen Monumentalbauten nicht nur in Fensterbekrönungen, Bodenmosaiken oder Säulenkapitellen, sondern auch in ganzen Kassettendecken, Säulenhallen mit Dreiecktympanon usw.; neuerdings werden sogar wieder Imperatorenbilder in antiker Gewandung beliebt, wie beim Kaiser-Friedrich-Denkmal in Bremen von L. Tuaillon, ja sogar mit sinnwidriger, barocker Allongeperücke, wie bei dem Kaiserdenkmal von Walter Schott-Berlin in der Berliner Akademie der Künste. — Der romanische Stil blickt aus mancher wuchtigen Blumenstilisierung und Riemenverschlingung hervor, ebenso aus Stoffen und graphischen Arbeiten; die Amerikaner und Skandinavier sind nicht

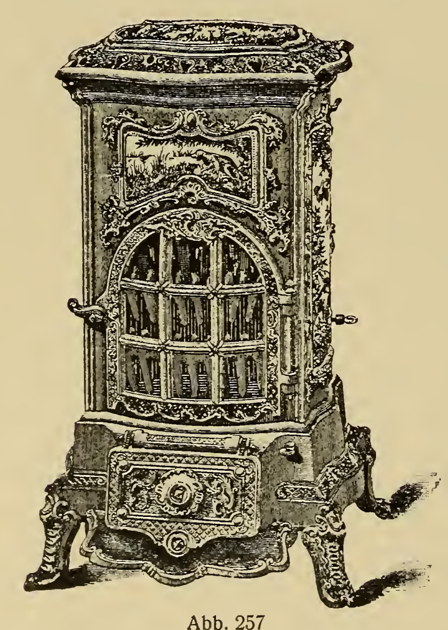


Abb. 257
Neuer französischer Ofen mit äußerlichem Rokokoschmuck

[1]) Vgl. die zeitgemäße Schrift von H. Pudor: Babel-Bibel in der modernen Kunst. Berlin (Baumgärtel) 1905.

die einzigen, die gerne mit mittelalterlicher Wucht liebäugeln; solche Tendenzen werden auch von der katholischen Kirche gefördert, deren Lieblingsstil allerdings bis auf die Gegenwart die Gotik bleibt. England leistet diesen Bestrebungen gerne Vorschub, zumal die Präraffaeliten — leider nicht nur dort allein — als modern gelten; bei uns spielen hier Sattler oder Melchior Lechter eine entscheidende Rolle. — Daß auch die Barockzeit noch immer nachklingt, dafür sei nur auf das schwere Akanthuslaubwerk zum Beispiel bei einigen Dresdner Schöpfungen hingewiesen, und das Rokoko spricht ganz deutlich aus vielen modernen französischen Arbeiten heraus, die auch die Vergoldung spielerisch geschwungener Möbel beizubehalten trachteten. Am meisten verbreitet sind Empiremotive und Biedermeiergedanken, da auch die Rekapitulationsära noch bei der Wiederholung dieser Formen hält, in Frankreich offenkundig, ebenso in Amerika, wo man auf den „Kolonialstil" besonders stolz ist, in Deutschland dagegen, wo auch das Theater diesen Geschmack stark unterstützt, halb verschämt in verschiedenen Abarten, teils in der etwas kräftigeren München-Wiener Manier, teils in zarteren Linien und Farben wie bei Paul Schultze-Naumburg oder Vogeler-Worpswede, teils — wieder zunächst in München — durch P. L. Troost, P. Birkenholz und andere, die am liebsten über die Biedermeierzeit hinausgreifen und ihre Anregungen schon der Mitte oder beginnenden zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entnehmen. Wenn nicht alle Anzeichen trügen, werden wir die Biedermeiermode, die uns nur ihren Sinn für praktische Bequemlichkeit und etwas von ihrer nervenschonenden Behaglichkeit zu hinterlassen braucht, bald überwunden haben. Selbst Kunstgelehrte, die ihr — wie Konrad Lange[1]) — nicht

[1]) K. Lange, Wesen der Kunst, 2. Auflage, S. 136.



Abb. 258. Neues französisches Musikwerk mit rokokoartigen Jugendstilornamenten

unsympathisch gegenüberstehen, erkennen deutlich, daß die Wiederbelebung der Biedermeierei eine „positive Kunst noch nicht“ ist, sondern „nur als Sprungbrett zu einer neuen Kunst“ gelten kann. Auch aus der Münchner „Jugend“, die doch gar manches Bild in dieser Stimmung gebracht hat, hört man:

„Lächerbar ist diese Mode
Mit dem Biedermeierstil,
Den man pflegt jetzt mit Methode
Auswärts und im Domizil . . . “ [1])

„Studieren Sie das Altertum“, ruft W. Morris seinen Schülern zu, „schaffen Sie selbst Ihre Kunst und stehlen Sie sie nicht“ [2]). —

Lange nicht so verbreitet wie der zeitfremde Schmuck ist der landfremde Schmuck, aber deshalb nicht weniger gefährlich, da ja die Vorliebe für Ausländerei ein geradezu sprichwörtliches Nationalübel der Deutschen ist. Wenn es sich nur um mehr oder weniger harmlose Chinoiserien handelt, die in der naivsten, gar nicht wahrheitsgetreuen Art die Tapeten, Fayencen und Porzellane des 18. Jahrhunderts bevölkern, oder um die chinesischen Shintokugeln, die rein dekorativ auch auf westasiatische und italienische Textilien gewandert sind, werden wir nicht sonderlich zürnen müssen. Wenn ganze japanische Türme bei uns gebaut werden, wird die Sache schon bedenklicher, namentlich wenn dies noch, wie unter König Leopold von Belgien in Laeken, in unserer etwas kritischer veranlagten Zeit geschieht und über anderthalb Millionen kostet, die durch diese müßige Spielerei der wirklichen Kunstförderung entzogen worden sind. Wenig erfreulich ist es auch, wenn z. B. in Berlin oder Bremen große Prunkobjekte aus Edelmetall entstehen, die mit ihren Elefantenköpfen so wenig zu uns passen, eher irgendwo in Indien oder Siam gemacht worden sein könnten.

Es wäre undankbar, wenn wir nicht eingestehen wollten, daß wir der west- und ostasiatischen Kunst sehr viele und nicht die schlechtesten Anregungen verdanken. Was etwa die Italiener und indirekt auch wir ehedem aus den islamitischen Arabesken und Mauresken zu machen wußten und was in den letzten Jahrzehnten Japan uns geholfen, aus der Enge unserer in der Befangenheit historischer Stilformen schmachtenden Anschauungen herauszukommen, darf ebensowenig vergessen werden wie die vielseitige Befruchtung gewerblicher Techniken, die uns die jahrhundertelange Berührung mit dem Osten brachte. Aber der Japanismus [3]) wurde im Kunstgewerbe unserer Tage schon gewaltig überschätzt, zumal alles, was von dort zu uns kam, fast kritiklos verhimmelt wurde; kein Wunder, daß jetzt ein Stillstand, ein Zurückebben eingetreten ist. Einzelne vernünftige Anregungen, wie etwa die — über Amerika auch zu uns gelangten — Schiebetüren, einzelne gefällige und sinnige dekorative Gedanken sollen uns nach wie vor willkommen sein; aber an Stelle ihres ganzen, einem fremden Volkstum entspringenden Formenschatzes mögen wir von ihnen lieber ihr tiefinneres Verhältnis zur Natur und die liebevolle Hingabe und Geduld beim kunstgewerblichen Schaffen überhaupt lernen.

---

[1]) „Jugend“ 1903, Nr. 8, S. 130.

[2]) W. Morris, Kunsthoffnungen und Kunstfragen II, S. 2.

[3]) Vgl. den Aufsatz des feinsinnigen Robert Breuer-Berlin: „Zur Revision des Japanismus“ in der „Deutschen Kunst und Dekoration“ 1906, S. 447.

Sklavische Nachahmung landfremder Formen wird immer als Gedankenarmut anzusprechen sein, wenn es sich nicht gar um Täuschungsversuche handelt. In der Münchner Schatzkammer wird unter anderem ein reich eingelegtes Kästchen verwahrt, das ganz den Eindruck einer islamitischen Arbeit macht und doch, wie Hans Stöcklein jüngst nachgewiesen hat — um 1640 von einem Manne mit dem nichts weniger als mohammedanischen Namen M. Schinnagel erzeugt worden ist. Hätte sich dieser gute Münchner seinerzeit



Abb. 259. Chinaporzellanteller mit chinesischer Malerei nach frühmeißner Höroldt-Art
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

weniger abgequält und lieber in der Sprache seines Landes mit uns geredet, so hätten wir heute wahrscheinlich eine größere Freude an seinem Werk.

Wenn nun gar statt der hochstehenden west- und ostasiatischen, ästhetischen Kultur neuerdings mehr Propaganda für ethnographisch interessante wilde und halbwilde Völkerschaften gemacht wird, und selbst führende kunstgewerbliche Zeitschriften zum Beispiel auf Neuguinea oder Java hinweisen, von wo in Kunstangelegenheiten ein neuer Stern aufgehen soll, so haben wir alle Ursache, recht mißtrauisch zu sein. Die Wissenschaft, die vergleichende Völkerkunde mag dort

natürlich ein reiches Material vorfinden, unserer Kunst haben die armen Insulaner verteufelt wenig zu bieten.

Häufig erkennen wir es nicht recht, wie lächerlich wir uns machen, wenn wir in landfremden Kostümen einherstolzieren. Da empfiehlt es sich denn doch, mitunter einen Blick in den fernen Osten zu werfen und jene Beispiele herauszusuchen, die uns Chinesen oder Japaner im europäischen Gewande zeigen. Zu den am wenigsten erfreulichen Kapiteln der Keramik zählen jene „Porzellane des Indes“ oder „Mandarinenporzellane“, welche um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts in China auf Bestellung der ostindischen Handelskompanie für europäische Besteller nach eingesandten Zeichnungen oder Kupferstichen Strich für Strich mühsam nachgepinselt worden sind. Das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt durch ein Vermächtnis eine besonders große Sammlung dieser nur kulturgeschichtlich interessanten Erzeugnisse. Ist schon der „indianische“ Dekor auf frühen europäischen Porzellanen vorwiegend als eine Kinderkrankheit aufzufassen, die im allgemeinen bald überwunden war, so sind europäische Dekore auf Chinaporzellan (Abb. 259) noch viel merkwürdiger. Aber all dies sind keine spontanen Leistungen chinesischer Werkstätten, sondern nur gewissermaßen auf Kommando gemacht, so daß eigentlich Europa dafür verantwortlich bleibt. Aber neuerdings glauben die Ostasiaten, die unsere Überlegenheit in militärischen und maschinentechnischen Dingen zu spüren bekamen, auch europäische Kunstformen in ihre Heimat verpflanzen zu sollen, und sorgen damit nur für unfreiwilligen Humor. Waren schon jene Schwertstichblätter, die wohl zum Teile unter Empireeinflüssen entstanden sind (Abb. 260), gar nicht mit den guten Arbeiten aus älterer Zeit zu vergleichen, so schütteln wir erst recht den Kopf, wenn wir hören, daß das kronprinzliche Palais in Tokio eine ganze Flucht von Zimmern enthält, die im Charakter verschiedener, vorwiegend europäischer Stilarten gehalten sind. Allerdings bewohnt wird dieses Palais ebensowenig wie das „Japanische Palais“ in Dresden; beide sind vorwiegend für Repräsentationszwecke bestimmt gewesen. Auch mit den japanischen Kriegerdenkmälern nach europäischer Art glaubt man nur allgemeinen Konventionen folgen zu müssen. Aber innerlich bleibt der Japaner doch allem Europäischen abhold, und in seiner sonderbaren Bearbeitung von Goethes Faust ist der Mephistopheles, der „fremde Teufel“, von dem sich zum Schlusse alles lossagt, ein — moderner Europäer. Wundern wir uns darüber nicht, ebensowenig über die Grönländer, die aus dem Lamm Gottes nach ihrer Art einen jungen Seehund machen und das „tägliche Brot“ in Speck verwandeln. Solche Völker, die tief im Herzen die Eigentümlichkeiten ihres Stammes zu wahren wissen, beschämen uns, die wir beständig bei anderen Nationen Großartiges entdecken und darüber manchmal vergessen, daß unsere bodenständige, wurzelechte deutsche Kultur keinen Vergleich zu scheuen hat, und daß wir es auch nicht nötig haben, landfremden Schmuckmotiven so eifrig nachzulaufen. —

Auf dem alten Doria-Palazzo von Genua wurde schon vor Jahrhunderten die stolze Inschrift bewundert: „Pour gratia de Dios & del Re En estas casas noa cosa presta“[1]). Wie herrlich wäre es, wenn es eine günstige Fügung gestatten wollte, einen gleichen Spruch als Motto über dem modernen heimischen Kunstgewerbe anzubringen, daß nichts Zeit- und Landfremdes mehr die modernen

[1]) Durch Gottes und des Königs Gnade ist nichts Entlehntes in diesem Hause. (J. G. Keyßler, 38. Brief.)

nationalen Triebe überwuchere. Ob die „gratia del Re“ überall in diesem Sinne fördernd eingreifen werde, mag unerörtert bleiben.

Oberflächenbehandlung

Sowohl der Gesichtssinn als auch der Tastsinn sind hier beteiligt. Da wir die Dekorübergriffe schon vorweggenommen haben und andererseits die Farbenfragen, die wir gesondert behandeln müssen, hier ausscheiden, kommt hier vornehmlich die glänzende und die matte Oberfläche in Betracht bzw. die Glätte und Rauheit.

Allgemein gültige Regeln lassen sich nicht aufstellen, da dem Kunstgewerbler die größte Freiheit eingeräumt bleiben muß, der sowohl praktische als auch ästhetische Gesichtspunkte gleichmäßig zu berücksichtigen hat. Es gibt hier nur eine Regel, die aber auch für alle anderen Gebiete gilt: Jedes Übermaß schadet. So wirkungsvoll ohne Zweifel der Glanz des polierten Holzes oder Steines, eines Seidenstoffes, eines Glases oder glasierten keramischen Objektes oder besonders der Glanz des blanken Metalls ist, so wird man sich doch hüten, mit diesem in großer Ausdehnung leicht brutal wirkenden Mittel allzu verschwenderisch zu sein, schon um dem Auge nicht weh zu tun. Zur Abwechslung wird man gern das Holz auch nur beizen, den Stein mit seiner rauhen Oberfläche wirken lassen, einen wärmeren Samtglanz vorziehen, das Glas mattieren, zu Terrakotta oder Biskuitporzellan greifen und selbst den Metallglanz mildern; ohne Rücksichtnahme auf die übrige Umgebung oder auf die jeweiligen Beleuchtungsverhältnisse sind Ratschläge unmöglich. Glasierte Dachziegel, die das Sonnenlicht intensiv reflektieren, oder mit Ölfarben gestrichene Hausfassaden, gegen die schon Adalbert Stifter (1859) entschieden Stellung nahm, wird man — trotz einiger praktischer Vorzüge — lieber meiden, wie man andererseits an den matten Porzellantassen der Biedermeierzeit schon der geringeren Appetitlichkeit wegen wenig Gefallen finden wird.



Abb. 260. Japanische Schwertstichblätter unter Empireeinfluß
Stuttgart, Sammlung E. von Baelz

Daß die Glätte überall, wo eine Berührung mit der Hand in Frage kommt, angenehmer ist als eine rauhe Oberfläche, dürften wohl die meisten Menschen bestätigen; trotzdem wird man just da, wo es auf eine recht sichere Handhabe ankommt, gerade die Rauheit wählen, um ein leichtes Entgleiten auszuschließen.

Die Holzfurnierung wie die Metallplattierung (Golddublee) gehören zu den Materialverbindungen und wurden schon dort gestreift; dagegen ist die Vergoldung an dieser Stelle zu behandeln. In allen Materialgruppen ist eine gute Vergoldung einwandfrei, selbst in der Textilindustrie, wo die Herstellnng eines goldumhüllten Fadens die größten Schwierigkeiten bietet, und in der Holzbearbeitung, namentlich bei Holzskulpturen, sofern man den starken Glanz nicht

aus anderen Gründen lieber vermeidet. Ganz vergoldete Möbel, die die höfische Barock- und Rokokozeit ungemein liebte und die noch auf der Pariser Weltausstellung von 1900 von Frankreich (S. Bing) aus in modernisierter Art neuerdings empfohlen wurden, werden allerdings nur seltene Ausnahmen[1]) für besondere Repräsentationsfälle bleiben können. Eine allzu reichliche Vergoldung ohne zureichende Rechtfertigung riecht nach Protzerei. — Die Vergoldung von Metallen wird man, wenn es nicht auf betrügerische Täuschung abgesehen ist, gelten lassen. Wenn behauptet wird[2]), „Silber vergolden und Kupfer versilbern sind Werttäuschungen", so kann man diesem Satze nur zur Hälfte beistimmen. Die Versilberung von Kupfer ist wirklich eine Werttäuschung; wo es sich darum handelt, ein Kupfergefäß zur Aufnahme von Speisen oder Getränken geeignet zu machen, genügt gewöhnlich die alte Verzinnung hygienisch vollkommen. Das Silber ist leider ein Metall, das selbst der Oxydation in bedeutendem Maße unterliegt; aber gerade darum muß man ihm einen Schutz gegen Atmosphärilien zugestehen, da man doch nicht alles Silberzeug, namentlich das zart gravierte, beständig scheuern kann, eine Zaponierung, die im letzten Jahrzehnt große Fortschritte gemacht hat, jedoch bei Gebrauchssilber nicht tunlich ist. Es bleibt daher nur die von alters her geübte Vergoldung des Silbers, die also — worüber schon das verschiedene Gewicht Aufschluß geben könnte — keine Täuschung begründet, sondern nur den Schutz der Oberfläche bedeutet. Est ist auch bezeichnend, daß uns ganz neu vergoldete Silberobjekte viel weniger gefallen als solche, durch deren teilweise schon wieder abgewetzten Überzug das Silbermetall erkenntlich hindurchblickt, aber doch noch vor dem Schwarzwerden geschützt ist.

Ebenso wie man sich vor allen Übertreibungen des Metallglanzes in acht nehmen muß, wird man auch den Perlmutter- und Muschelglanz nur sparsam verwenden, um ihn um so wirkungsvoller erscheinen zu lassen; die Naturperle gibt durch ihre Dimension den besten Maßstab, wie solche Effekte am vornehmsten wirken. Desgleichen wird man die Irisierung und Opalisierung, namentlich aber die Lustrierung nur in gewissen Grenzen schätzen. Die diskret schillernden älteren spanisch-maurischen Lüsterarbeiten sind ästhetisch viel angenehmer als die rohen Kupfertonlustrierungen der Spätzeit, die Zurückhaltung des „reflet metallique" der alten Deruta-Majoliken sympathischer als die oft gar zu grellen Gubbiokupfertöne, so sehr diese heutzutage der Antiquitätenmarkt auch überschätzen möge. — Um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts war die Lüsterwirkung, die sich in der Glasindustrie vorwiegend an das „Favrille-Glass" von L. C. Tiffany und in der Keramik besonders an die Erzeugnisse von Clement Massier und W. Zsolnay anschloß, so sehr von der Mode begünstigt, daß fast alles andere von ihr im eigentlichen Wortsinne überstrahlt wurde; aber gerade das Übermaß beschleunigte den baldigen Niedergang dieser Richtung, so daß heute auch die raffiniertesten Wirkungen zum Beispiel von Schneckendorf in Darmstadt wenig Liebhaber finden. Wenn solche starke Effekte, die — nebenbei bemerkt, mit den Zufallskünsten innig zusammenhängen — sparsam zur Verwendung gelangt wären, hätten wir ein immerhin nicht zu unterschätzendes Dekorationsmittel für die Dauer gewonnen, wie auch gegen die Interferenz- oder Schiller-

[1]) Der Berliner Professor Kurt Stoeving ist einer der letzten, die auf der Dresdner Ausstellung von 1906 (Raum 30) alle Holzteile eines modernen Interieurs vergoldeten.

[2]) Allgemeine Wegleitung zur (projektierten) Züricher Ausstellung von 1912, S. 24.

farben — z. B. bei Changeantstoffen — gegen metallfoliierte Farben — z. B. beim Transluzidemail —, gegen Fluoreszenz- und Phosphoreszenzwirkungen — z. B. bei Kunstgläsern —, soweit man sie nicht übertreibt, nichts einzuwenden ist.

Unzertrennlich von diesen Oberflächenbehandlungen ist auch die Patinierungsfrage. Darunter pflegen wir alle Veränderungen zu verstehen, die die verunreinigte Luft, Staubplage und Belichtung Hand in Hand mit der gewöhnlichen Abnutzung der Oberfläche eines Gegenstandes verleihen und mit zu den Kennzeichen eines entsprechenden Alters gehören. „Alt" in der Bedeutung von „schäbig" oder „ausmusterungswürdig" ist etwas anderes als „alt" im Sinne von „selten", daher „kostbar". So sehr wir nun das Neue vom Standpunkt der Unberührtheit und Appetitlichkeit schätzen, läßt sich doch nicht leugnen, daß oft gerade der vordringliche Glanz, die ungebrochene Farbe[1]), die Kälte der unpersönlichen Erinnerungslosigkeit ein neues Objekt manchem weniger begehrenswert erscheinen läßt als ein altes. Da setzt nun vielfach die künstliche Patinierung ein, zieht Teppiche oder Wandbehänge buchstäblich in den Staub oder behandelt neue Bronzen so lange mit Säuren, bis sie wie uralte Ausgrabungen aussehen. Daß dies unstatthaft sein muß, liegt auf der Hand. Wenn eine dauerhafte Metallpatinierung oder Metallfärbung nur den Zweck verfolgt, übermäßigen Glanz zu dämpfen, ist sie gewiß ebenso erlaubt, wie eine lichtechte Beize von Holz oder Leder. Wenn aber offen oder versteckt die Absicht vorwaltet, einem Objekt das Aussehen eines ehrwürdigen Alters zu geben, dann haben wir dies entschieden zu verurteilen[2]). Übrigens irrt man sich, wie Erich Pernice[3]) überzeugend nachgewiesen hat, wenn man glaubt, die Antike hätte ihre Bronzestatuen patiniert. Das Gegenteil ist der Fall; von einer künstlichen Patinierung ist dem Altertum nichts bekannt. Was im Laufe der Zeit den sogenannten „Edelrost" angesetzt hat, möge man in diesem Zustand belassen[4]), mit Ausnahme jener Gebrauchsgegenstände aus Kupfer, Messing oder Zinn, die ehedem immer blank gehalten wurden und die auch unsere Museen wohl bald wieder in den glänzenden Zustand zurückversetzen werden, obwohl sich die konservative Richtung dagegen bisher noch sträubt. Übrigens ist die Patina oder Patinalosigkeit zum guten Teil nur eine Frage der Gewöhnung. Heute werden Gelbgußfiguren, wie etwa die Büste des Kaisers von Österreich von R. Luksch[5]), schon vielfach in poliertem Metallglanz hergestellt, und wenn man objektiv sein will, kann man nicht sagen, daß der Eindruck ein ungünstiger wäre.

Farbenfragen

Unter allen Schmuckmitteln ist die Farbe das nächstliegende und wirkungsvollste, meist auch das billigste, allerdings leider keineswegs einfachste. Wer

[1]) Wie kann zum Beispiel ein im Betrieb befindlicher weithin sichtbarer Steinbruch ein ganzes Landschaftsbild verderben.

[2]) Vgl. Dr. Vanino und Dr. Seitter, „Die Patina" (Hartlebens Chem.-techn. Bibliothek, Nr. 261).

[3]) Über E. Pernices Vortrag in Berlin, „Werkkunst" IV, S. 137, und „Zeitschrift für bildende Kunst" 45 (1910), S. 219 ff. — Vgl. auch O. W. Witt, „Patina".

[4]) Zum Glück wurde der seinerzeitige Rat eines inzwischen verstorbenen Museumsdirektors, die vielen Bronzefiguren des Kaiser-Maximilian-Grabdenkmals in der Innsbrucker Hofkirche blank zu putzen nicht befolgt. Wirklich wertvolle Bronzen sind zu gut, um als Versuchskaninchen dienen zu sollen.

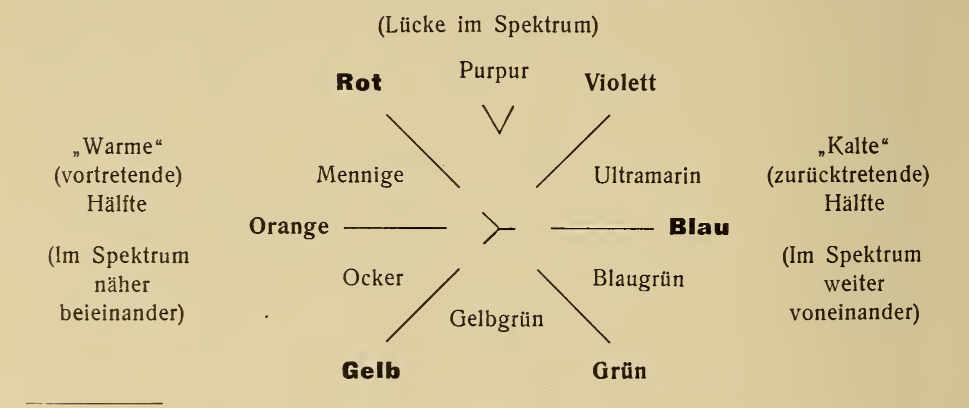
[5]) „Deutsche Kunst und Dekoration" XXII (1908), S. 22.

ein feines Farbenempfinden hat, wird die entzückendsten, für den jeweiligen Fall bestgeeigneten Farbenakkorde gleichsam mühelos aus dem Ärmel schütteln; aber ein glückliches Farbenempfinden ist nur bis zu einem gewissen Grade lehr- und lernbar, im übrigen ausgesprochene Sache eines künstlerischen Temperaments. „Es ist schlechterdings unmöglich," sagt William Morris[1]), „auch nur im entferntesten Farbengebung in Worten zu lehren, obwohl es in einer Werkstätte wenigstens zum Teil gelehrt werden kann." — Die optischen, chemischen, physiologischen und kulturgeschichtlichen Fragen lassen sich wissenschaftlich ziemlich genau erörtern, die ästhetischen dagegen nur zum Teil[2]).

Die Literatur zur Farbenlehre ist enorm umfangreich. Von Newton und Goethe bis etwa zu Helmholtz, Hering, Brücke, Chevreul oder Rood gibt es unendlich viele Bücher, aber der angehende Kunstjünger oder gebildete Laie, der sich Aufklärung holen will, wird in einen Strudel von Emissions- oder Emanations-, Vibrations- oder Undulationstheorien gerissen, hört viel von Chromophoren, Chromogenen oder Auxochromen, von Irradiation und Strahlenbrechungen, von Homöochromie und Merochromie, sogar manche liebliche Namen, wie etwa Tetramethyldiamidotriphenylmethan und dergleichen, bis er sich zum Schlusse gar nicht mehr auskennt, ohne eine wesentliche Förderung in ästhetischer Hinsicht erfahren zu haben. Welche Freude würde ein Hungriger haben, wenn man ihn mit stundenlangen Vorlesungen über den Nährwert der Eiweißkörper, Fette oder Kohlenhydrate abspeisen wollte!

Wir wollen hier die optischen Farben und deren Entstehung ganz aus dem Spiele lassen und uns nur mit den Pigmentfarben beschäftigen, mit denen es der Künstler und Kunstgewerbler fast ausschließlich zu tun hat; auch die Chemie der Farbstoffe muß hier fast ganz ausgeschaltet werden; um möglichst rasch die uns berührenden Farbenfragen praktisch behandeln zu können, wie sie etwa in so vortrefflicher Weise F. Deneken — in Verbindung mit dem inzwischen verstorbenen Pietro Kron — in der „Farbenschau" des Krefelder Museums 1902 zum Gegenstand einer sehr interessanten Ausstellung gemacht hat.

Aus der Optik brauchen wir zunächst nichts weiter als das Schema der drei „primären" Grundfarben mit ihren Komplementärfarben:



[1]) W. Morris, „Kunstgewerbliches Sendschreiben", S. 22.

[2]) Vgl. das lesenswerte Buch von Emil Utitz, „Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre" (Stuttgart 1908), wo auch die ältere Literatur ausführlich bekanntgegeben wird.

Lange und kurze Wellen, langsame und rasche Schwingungen bleiben hier ebenso unerörtert wie die Verschiedenartigkeit der Farbenkreise, die damit zusammenhängt. Aber nicht nur die Wissenschaft, auch die kunstgewerbliche Praxis hat schon zahlreiche Farbenscheiben unter verschiedenen Namen herausgegeben, und solchen einfacheren oder komplizierteren „Farbenordnern" (z. B. von Chavkin oder von E. Kreutzer-Wiesbaden) und „Farbenanalysatoren" (z. B. von Kallab in Offenbach, den Dr. Waetzold auf dem Münchner Kunsthistoriker-Kongreß von 1909 empfahl), ferner den wiederholt versuchten Farbenkegeln und Farbenkugeln stehen die Normalfarbenskalen (z. B. von Radde) und Normalfarbenbücher (z. B. von der Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren in München) gegenüber. Hand in Hand damit geht das Interesse der Farbenbranche, die ebenfalls eine einheitliche Benennung oder Bezifferung der zahllosen Farbentöne anstrebt, etwa wie sie Arons mit seinem Chromoskop — auf dem Deutschen Werkbundtage von Dresden (1911) — vorschlägt. Auch Karl Schnebel-Berlin hat sich kürzlich ein Farbenmaß-Instrument patentieren lassen. Leider sind wir erst am Beginn dieser Bestrebungen, die nur dann dauernden Wert beanspruchen können, wenn sie international von allen in Betracht kommenden Verbänden angenommen worden sein werden. So verdient auch die Anregung von Richard Riemerschmid auf dem Deutschen Werkbundtage in Berlin (1910) Unterstützung, eine allgemein gültige Farbenkarte von mindestens 2000 Nuancen anzubahnen[1]), obwohl die großen Schwierigkeiten der Durchführung nicht verkannt werden dürfen, da ja die verschiedenen Farben auf verschiedenen Stoffen — Papier, Wolle, Seide, Metall — naturgemäß recht verschieden aussehen. Der größten Schwierigkeit, daß selbst verläßliche Pigmentfarben bei andauernder Belichtung ihren Ton verändern, wird man durch eine besonders hinterlegte Normalskala in Email- oder Porzellanfarben nach Tunlichkeit begegnen müssen.

Die mangelhafte Lichtunbeständigkeit so vieler Farben war von jeher der größte Schmerz ganzer kunstgewerblicher Gruppen. Aber erst als die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts durch den Aufschwung der Teerfarbenindustrie eine große Menge brillanter, aber höchst unsolider Farbstoffe auf den Markt geworfen hatte, und die dadurch ganz unhaltbar gewordenen Zustände besonders auf dem Gebiete der Textilien und Tapeten recht handgreiflich wurden, verstärkte sich der Protest dagegen zu einer allgemeinen überaus wichtigen Bewegung, die einerseits von Krefeld aus, andererseits von Paul Krais-Tübingen[2]) genährt, schon recht schöne Erfolge aufzuweisen hat. Es war aber auch die höchste Zeit, hier energisch vorzugehen. Nicht nur Kleiderstoffe, die heutzutage meist nicht für unbegrenzte Zeiten verfertigt werden, sondern namentlich Möbelbezüge, Stickereien und Teppiche hatten in kürzester Frist ihren ganzen Zauber eingebüßt, und an der badischen Grenze glaubte man mitunter nach Sachsen zu kommen, da das Sonnenlicht bei einzelnen Grenztafeln das Rot in Weiß und das Gelb in Grün verwandelt hatte. Wie ein Hohn darauf klingen die Worte in Fausts Osterspaziergang:

„Aber die Sonne duldet kein Weißes,
Alles will sie mit Farben beleben", —

[1]) Näheres in dem Werkbundbericht „Durchgeistigung der deutschen Arbeit", S. 59 ff.

[2]) Paul Krais, „Aufforderung zum Kampf gegen die unechten Farben", in den „Grenzboten" 1907, Heft 10 und 11, und „Echte Farben für Stoffe" (Flugschrift des Dürerbundes).

was der feinfühlige Farbenkenner Goethe aber natürlich nur im Hinblick auf die im Kampfe mit dem Winterschnee obsiegenden Frühlingsfarben gemeint hat. „Die gesunde Farbe ändert sich nicht," lautet ein altchinesischer Spruch auf einem Chawan von Kenzan im Hamburgischen Museum[1]), und doch war auch schon der Orient von uns angesteckt worden, so daß in Persien die verderblichen Anilinfarben neuerdings verboten werden mußten. — Wir wissen heute, welche unter den mehr als 500 künstlichen Farbstoffen, die neben den alten vegetabilischen und animalischen im Handel vorkommen, als möglichst lichtecht bezeichnet werden dürfen, wozu noch unter Umständen Rücksichten auf Waschechtheit, Schweißechtheit, Bügelechtheit oder Reibechtheit kommen. Auch vor die gesundheitlichen Gefahren mancher Farben, namentlich der Bleifarben, können wir uns an der Hand entsprechender Aufklärungen[2]) in acht nehmen. — Alle diese praktischen Fragen gehören jedoch in den rein handwerklichen oder industriellen Teil des Kunstgewerbes; ein Farbenmuseum, wie es Alexander Miller beim Londoner Kongreß für Internationale Kunst 1908 angeregt hat, würde mit der ausführlichsten Darstellung dieser Verhältnisse zu beginnen haben.

Die künstlerische Seite setzt mit der Unterscheidung der satten und gebrochenen, der dunklen und hellen Farbentöne, mit der gegenseitigen Beeinflussung der Farben, namentlich dem Verhältnis der Komplementärfarben, ein und stützt sich hierbei am zuverlässigsten auf die Errungenschaften der modernen Physiologie, die für viele längst bekannte Beobachtungen die richtigen Erklärungsgründe aufdeckte, auf deren Wiederholung wir jedoch hier verzichten müssen. — Unter den „gebrochenen" Farben haben wir die Mischungen von Farben, namentlich von dem im Spektrum nebeneinanderliegenden, zu verstehen, unter den „intensiven" die gesättigten, die zugleich hell sind. Hell (blaß) wird eine Farbe unter Hinzutritt von Weiß, dunkel (düster, tief) unter Hinzutritt von Schwarz. Weiß ist nämlich für uns nicht die optische Mischung aller Spektralfarben oder der zwei im Kreise gegenüberliegenden Komplementärfarben, sondern das farblose Licht, während Schwarz für uns die farblose Finsternis bedeutet. „Matt" oder „Trüb" einerseits und „Grell" oder „Leuchtend" andererseits spielen bisweilen auf eine mit der Farbe verbundene rauhe oder glänzende Oberfläche an, ohne daß in dieser Beziehung der Sprachgebrauch einheitlich wäre. — Von dem gleichmäßigen Farbenauftrag einer Fläche wohl zu unterscheiden ist die Auflösung in verschieden große Flecke oder Tupfen von der gleichen Farbe aber in abgestuften Helligkeitsgraden; daß hier die Wirkung eine ganz andere sein muß, liegt auf der Hand. — Unter transluziden (transparenten) Farben verstehen wir jene, die die Unterlage durchscheinen lassen, während dies bei den opaken Farben (Deckfarben) nicht der Fall ist. — Mit ultraroten oder ultravioletten Farbenstrahlen haben wir hier nichts zu tun.

Noch viel wichtiger als die primäre optische Wirkung auf unsere Netzhaut ist die zweifellos vorhandene psychische Wirkung auf unsere Seelenstimmung, was im Kunstgewerbe namentlich bei der Farbenwahl in der Innenraumkunst von der allergrößten Bedeutung ist. Die beruhigende Wirkung des Blau und die aufreizende des Rot, das sich für Sitzungssäle parlamentarischer Körperschaften

[1]) Brinkmanns Hamburgischer Museumsbericht für 1905, S. 66.

[2]) Zum Beispiel R. Haas, „Über gesundheitsschädliche Farben", Nördlingen 1887.

ebensowenig eignet wie für das Wohnzimmer Neuvermählter, ist bekannt. Ja die moderne Medizin hat, auf solche Tatsachen gestützt, eine ganze Chromotherapie aufgebaut, die nicht nur Hautkrankheiten mit blauem Finsenlicht erfolgreich behandelt oder die rote Farbe, namentlich für die Tropen, als die beste Schutzfarbe erkannt hat, sondern nun sogar die Anästhesierung gegen Schmerz durch blaues Licht erreichen, mit Rot die Pocken bekämpfen will usw. Ohne alle Übertreibungen, die jede neue Bewegung im Gefolge hat, gutzuheißen, dürfen wir uns doch der außergewöhnlichen Macht der Farben auf unser Nervensystem nicht entziehen.

Die gegenseitige Beeinflussung zweier Farben hängt von ihrer Stellung im Farbenkreise ab. Jede Farbe sehnt sich zunächst nach ihrer gegenüberliegenden Komplementärfarbe, wodurch die gegenseitige Farbenglut erhöht wird, oft unter Mithilfe der Nachfarben (Nebenfarben), die sich ebenfalls in Komplementärkontraste stellen; aber keine Farbe will von ihrer Geltung etwas einbüßen; gerade an den Berührungsrändern betont sie ihren Wert und ihre Intensität noch stärker. Je näher zwei Farben im Spektrum oder im Farbenkreise nebeneinander stehen, eine um so größere Vorsicht erheischt ihre Verwendung, da bei gleicher Helligkeit unbefriedigende Zweiklänge entstehen; durch trennende Stege oder stark betonte Konturen — Dunkel auf Hell oder Hell auf Dunkel — kann allerdings manche Milderung eintreten. Der wichtigste Kontrast für uns ist der der warmen und kalten Farbentöne, von deren Vorherrschen die künstlerische Gesamtstimmung abhängt. Die Wärme läßt sich durch Oppositionsreiz noch mehr steigern, wenn man eine kühle neben eine warme Farbe hinsetzt, die dadurch in ihrer Glut noch gehoben wird. — Der sukzessive Farbenkontrast, den wir zum Beispiel beim Betreten mehrerer, verschieden gestimmter Zimmer nacheinander empfinden, tritt im Kunstgewerbe hinter dem simultanen (gleichzeitigen) sehr zurück, darf aber doch nicht ganz vernachlässigt werden, weil man immer mit der Zurücklassung des Nachbildes in der Komplementärfarbe zu rechnen hat.

Ein helles Farbenfeld erscheint immer größer als ein dunkles, was die Folge der Irradiation (Überstrahlung) ist, der nur durch scharfe Konturen begegnet werden kann; helle Farben erweitern einen Raum, dunkle verengen ihn. — Wir dürfen auch niemals vergessen, daß eine Farbe in großer Ausdehnung einen anderen Eindruck macht als in einer kleinen Probe, was schon manche, z. B. bei der Wahl einer Tapete, getäuscht hat. Desgleichen modifiziert das Material den Farbenwert nicht unwesentlich; manche Farbenkombination erscheint uns zum Beispiel in Wolle unerträglich, die uns in Seide als besonders kostbar imponiert; hier hat die Mitwirkung des Glanzes auch ein Wörtchen mitgesprochen.

Die ältere Schule der Naturforscher hat Gesichts- und Gehörsempfindungen in einen ganz engen Zusammenhang gebracht und war von der völligen Analogie dieser beiden, auf Ätherschwingungen zurückgehenden Gebiete überzeugt. Von dem Farbenklavier des Louis Bertrand Castel (1725), dem 1895 eine ähnliche Spielerei, nämlich die Farbenorgel von Wallace Rimington gefolgt ist, und den Vorstellungen des Komponisten Joachim Raff, der bei jedem Musikinstrument an eine andere Farbe dachte — bei der Flöte an Himmelblau, beim Horn an Grün, bei der Trompete an Scharlachrot usw. —, bis zum „Farbenhören“

oder zum Farbeneindruck gesprochene Vokale[1]) oder zu dem neuesten System von Hermann Schröder[2]) wurde schon viel Geist daran verschwendet, diese Theorie populär zu machen. Die moderne Wissenschaft lehnt dies mit Recht ab, und nur in den Witzblättern begegnet man noch Äußerungen, wie: „Diesen blaßblauvioletten Ton hätten Sie entschieden mit einem Stich ins Gelbliche singen müssen“[3]). — Nicht zu leugnen ist aber, daß unser Sprachgebrauch für das Farbengebiet zahlreiche Worte aus der Musik herübergenommen hat, wenn wir von „hohen oder tiefen Tönen“, „harten“, „schrillen“ oder „schreienden“ Farben, „Dissonanzen“, „Anklängen“, „Harmonie“ usw. reden. Wenn wir übrigens Gold und Silber auch zu den Pigmentfarben zählen dürfen, dann kann man bei Farbenkombinationen mit Gold wirklich an eine Analogie mit Durtonarten, bei solchen mit Silber an eine Analogie mit Molltonarten denken. Nur in einem nicht unwichtigen Punkte entsprechen die beiden Sinnesgebiete einander vollkommen: Ebenso wie die einzelnen musikalischen Töne an und für sich weder schön noch häßlich sind, sondern erst durch die Kombination zu Harmonien oder Disharmonien werden, ebenso kann man auch sagen: Es gibt keine an und für sich schöne oder häßliche Farbe, erst die Umgebung macht sie zu der einen oder anderen. Ob es sich um reine, satte Farbentöne handelt oder um gebrochene, schmutzige — es kommt nur darauf an, wie und wo man sie verwendet und kombiniert; beide Gruppen sind für uns unentbehrlich. Schwarzer Hintergrund macht warme Farben noch wärmer, kalte Farben dagegen drängt er zurück; weißer Hintergrund dagegen läßt kalte Farben leuchtender erscheinen, warme dagegen kühler; auf neutralgrauem Grunde wirken die Farben unverändert. Satte Töne leuchten auf weißem Grunde noch entschiedener, gebrochene kommen auf Schwarz besser zur Geltung. Gold ist ein beliebter Vermittler selbst zwischen recht lebhaften, einander unsympathischen Farben, da es mit seinem beweglichen Glanze selbst vorspringt und die Aufmerksamkeit auf sich ablenkt. Unsere Damen, die nach statistischen Feststellungen einen feineren Farbensinn besitzen und sich nicht einmal den Vorschriften eines Chevreul zu fügen bereit waren, kennen alle diese Wahrheiten schon längst sehr genau, ohne sich um die wissenschaftlichen Begründungen je bekümmert zu haben; sie wählen die Farbe eines Haarbandes oder ihrer Robe gewöhnlich in feiner Harmonie zu ihrem Teint, zur Farbe ihrer Haare; selbst bei der Tapetenwahl lassen sie solche Rücksichten mitsprechen. Vor allem ist es ihnen aber geläufig, daß die Wirkung einer Farbe vollständig von der Art der Beleuchtung abhängt, nicht nur nach der Seite der Stärke des Lichtes — im Dämmerlicht erscheinen kalte Farben heller —, sondern noch viel mehr nach der Seite der Lichtfärbung. Das gelbliche Licht der Öllampe oder Kerze verzehrt alles Gelb, auch aus den Mischungen, und macht das Blau dunkler; ein Ballkleid, dessen Farbe an einem sonnigen Tage ausgewählt wurde, wirkt beim bläulichen Licht der Bogenlampen — von Quecksilberlicht ganz abgesehen — anders. Auch auf allen anderen Gebieten muß das in Rechnung gezogen werden,

[1]) Vgl. G. Th. Fechners Vorschule der Ästhetik II, S. 315, und noch K. Scheffler in der Zeitschrift „Dekorative Kunst“ VIII (1901), S. 187, der a = weiß, e = grau, i = brennend rot, o = grün, u = dunkelviolett setzt.

[2]) Hermann Schröder, „Ton und Farbe“, Berlin 1911.

[3]) Münchner „Jugend“, Dezember 1906.

bei Bühnendekorationen nicht weniger wie bei festlichen Menükarten, oder bei der Dekoration von Klubräumen, die vorwiegend des Abends benutzt werden. — Bekannt ist die ungleich größere Farbenfreude der Südländer oder gar der Tropen, wo nur noch die stärksten Reize wirken, während im kühleren Norden mit ruhigeren Tönen gearbeitet wird.

Richtig ist es, wenn man sich auch in Farbenfragen auf die Natur als unsere Lehrmeisterin beruft, jedoch unrichtig, wenn man auch häufig behauptet, daß die Natur niemals Farbendissonanzen bietet. Die prachtvollen Färbungen blühender Blumen oder des Herbstlaubes, der Schmetterlinge und vieler Gesteine sind so verschiedenartig, daß wir nicht nur den feinsten Harmonien begegnen, sondern auch häufig genug kräftigen Farbenakkorden, die allen Regeln der Optik und Physiologie ins Gesicht zu schlagen scheinen. Aber gerade dies wird uns ein Fingerzeig, daß wir uns keineswegs ausschließlich an Komplementärzweiklänge oder die in den verschiedenen Farbenlehrbüchern empfohlenen Triaden zu halten brauchen, sondern je nach der speziellen künstlerischen Absicht eine recht große Freiheit für uns in Anspruch nehmen können.

Wie subjektiv schon bei der einzelnen Farbe, geschweige denn bei Farbenzusammenstellungen die Urteile lauten, kann man auf Schritt und Tritt hören, und zwar keineswegs nur von solchen Personen, die an Farbenblindheit leiden oder wenigstens farbenschwache Augen haben — bekanntlich drei bis vier vom Hundert aller Männer. Nach Rood wirkt die chromgrüne Farbe — mit Rücksicht auf die rötlichen Nachbilder — besonders anstrengend, nach W. v. Seidlitz schafft das Grün „volle Befriedigung“; jedenfalls nicht zufällig ist auch der „grüne Tisch“ der Beratungssäle, der doch nicht auch so anstrengen soll wie etwa die auf ihm liegenden Akten. Morris nennt das Grün zum Unterschied vom Festtagsblau die gewöhnliche Werktagsfarbe und verwahrt sich dagegen, daß ihm das Modegrün der Jugendstilbewegung in die Schuhe geschoben werde. Derselbe englische Reformator[1]) nennt Rot „schwer verwendbar“, kaltes Rosa „eine durchaus zu vermeidende Farbe“, auch helles Gelb „in der Kunst kaum verwendbar“. Und gerade rosa hat dem englischen Thronfolger zu Ehren der Maharadschah von Dschaipur eine ganze Straße streichen lassen, und Gelb ist zum Beispiel für Friedrich Naumann[2]), der doch seine Worte erst sorgfältig zu wägen pflegt, geradezu zusammenfallend mit Ägypten, China ... Napoleon, der überall „eine gelbe Farbenspur“ hinterlassen. Konrad Lange[3]), der die Subjektivität am stärksten hervorhebt, fragt: „Gibt es etwas Schöneres als gelbe Seide?“ Goethe findet die Farbe unserer Halbtrauer, das Violett beunruhigend, Eckmann äußert eine große Abneigung gegen Grünblau und alle Mischungen mit Pariserblau, während zum Beispiel Gerhard Munthe das Blaugrün besonders bevorzugt, dagegen das „Moosgrün“ als ein „Verfallssymptom“ ansieht. Die blasse Lavendelfarbe ist für W. Morris „jämmerlich“, während zum Beispiel Lux das verwandte Perlgrau befürwortet, aber doch gleichzeitig die „schmutzigen Farben“ — als ob Perlgrau nicht auch dazu gehörte — ausgeschlossen wissen will[4]). — „Blau ist

---

[1]) W. Morris, „Kunsthoffnungen und Kunstsorgen“ IV, S. 35ff.

[2]) F. Naumann, Form und Farbe, S. 134.

[3]) Konrad Lange, „Wesen der Kunst“, zweite Auflage, S. 541.

[4]) Lux, „Geschmack im Alltag“, S. 5. — Vgl. schon die ganz subjektiv behandelte Farbenskala in der Zeitschrift „Hohe Warte“ III, S. 64 und 65.

eine helle Trompete", sagt F. Naumann, R. Beer-Hofmann spricht in seinem Trauerspiel „Graf von Charolais" von „silbernen, siegschmetternden Fanfaren", wobei er aber nicht an das Trompetenmetall, sondern an den hellglänzenden Ton denkt; und Oskar Wilde läßt seine Salome von der „roten Fanfare der Trompeter" reden. Wer hat nun von den dreien die „Klangfarbe" der Trompete[1]) am besten getroffen? — Bei den Farbenkombinationen kann man auch überall subjektive Verurteilungen hören. Grün mit Gelb und Blau hat nach W. v. Seidlitz „gewöhnlich sogar etwas Gemeines"; Detlef v. Liliencron[2]) sagt: „Schwarz und Blau paßt eigentlich nicht zusammen", und an einer anderen Stelle wird der Zweiklang „Perlgrau und Eidottergelb" abgetan. — Schon diese wenigen Proben, die sich jeder aus seiner Lektüre leicht vermehren kann, lassen uns erkennen, wohin wir kämen, wenn wir uns alle möglichen Farben und Kombinationen derselben verbieten lassen wollten. Die Reizempfindlichkeit des Auges, die wieder mit dem Volksstamm, Alter, Temperament oder auch nur mit einer momentanen Stimmung zusammenhängt, vielfach auch in Ideenassoziationen oder Gewohnheiten wurzelt, ist zu verschiedenartig, um aus solchen Äußerungen Gesetze ableiten zu können. Wer bürgt uns dafür, daß wir selbst manche Farbenstimmungen, die uns ehedem sympathisch waren, mit der Zeit nicht satt bekommen und unleidlich finden. Mit den Farben ist es ähnlich wie mit den Speisen; manche früheren Lieblingsspeisen haben wir uns wieder abgewöhnt, und wenn wir vielen verschiedenen Ärzten, von denen jeder eine andere Speise als weniger bekömmlich hinstellt, gleichzeitig zu sehr gehorchen wollten, könnten wir bald verhungern.

Wenn wir uns nun auch möglichst auf die eigenen Beine stellen und ein naives Verhältnis zu den Farben selbst suchen wollen, können wir doch vielfach einer Fessel nicht entrinnen, nämlich der ererbten Farbensymbolik, deren Bedeutung in der Bildmalerei zurücktritt, aber im Kunstgewerbe eine sehr beträchtliche Rolle spielt; in der Malerei wird der größte Wert auf die Unterscheidung der Gedächtnisfarbe und der Farbe der unmittelbaren Anschauung gelegt, was wieder hier ganz wegfällt. — Nicht physiologische Gründe, sondern Ideenassoziationen kommen hier zu Worte. Rot ist seit jeher die Farbe des Blutes, der Kraft und Pracht wie der Liebe, Blau die Farbe des Himmels, die von der christlichen Anschauung die Deutung von Treue und Glauben erhielt, während das im Altertum als Götterfarbe gefeierte Gelb, das heute noch die chinesische Kaiserfarbe ist, als die Farbe der Sonnenanbeter und Heiden vom Christentum in Acht und Bann getan und zur Farbe des Neides, der Falschheit, kurz, des Teufels — im Mittelalter auch zur Farbe der Juden — gestempelt wurde. Grün bedeutet für uns die Hoffnung, die jeder Lenz aufs neue bringt, Schwarz die Trauer und den Tod, Weiß die Unschuld, während zum Beispiel die Koreaner das Weiß als die Trauerfarbe ansprechen. — Verwandt mit den symbolischen Farben, doch wenigstens auf ihre Geltungsgebiete be-

---

[1]) Es sei hier auch an Richard Wagners B-Dur-Ouvertüre von 1830 erinnert, die in Farben geschrieben war; die Streicher waren in der roten, die Bläser in der schwarzen Farbe angegeben; hätte Wagner eine grüne Tinte zur Verfügung gehabt, so wäre sie nach seiner Aussage den Holzbläsern zugefallen.

[2]) Liliencron, Sämtliche Werke II, S. 180: „Auf meinem Hute"; auch S. 198.

schränkt, sind die liturgischen Farben[1]) der katholischen Kirche sowie die heraldischen Farben, die man noch immer über die kleine Zahl der mittelalterlichen Praxis nicht ausdehnen will, obwohl sich durch eine weitere Differenzierung und Bereicherung der heraldischen Skala der alte Adel von seinem Nachwuchs leicht unterscheiden ließe, was ja sonst just den konservativen Heraldikern nicht unangenehm sein könnte. Die politischen Farben decken sich zum größten Teile mit den heraldischen; nur die Parteifarben sind in neuerer Zeit noch hinzugekommen, haben jedoch für das ernste Kunsthandwerk so gut wie gar keine Bedeutung. — Die seit dem Jahre 1762 nachweisbaren Rennfarben sind in ihrem Ursprung den heraldischen Farben nicht unähnlich, kommen jedoch kunstgewerblich kaum in Betracht, ebensowenig vorläufig die Vereinsfarben oder die „Couleur"farben der Studenten, da die Studentenkunst leider noch vielfach in den Windeln steckt.

Die Entwicklung des Farbensinnes[2]) im Laufe der Kulturgeschichte sehen wir heute anders an als früher, als man wegen des Fehlens entsprechender Wortbezeichnungen das Altertum geradezu als farbenblind hinstellen wollte. Haben wir es denn in der Namengebung der Farben so herrlich weit gebracht? Sagen wir nicht „Blutrot", „Rosenrot", „Korallenrot", „Kirschrot" usw., obwohl Blut, Rosen, Korallen oder Kirschen jeweilig ein sehr verschiedenes Rot aufweisen können; ebenso ungenau sind etwa „Himmelblau", „Grasgrün", „Honiggelb" oder „Eigelb" und dergleichen. Und sprechen wir nicht von „Weißwein", der doch nicht weiß oder farblos, sondern ausgesprochen gelb ist, oft mit einem Stich in Orange oder ins Gelbgrüne? Wenn nun auch Aristoteles oder die Edda den Regenbogen nur als dreifarbig bezeichnen, und wenn auch die Bezeichnung „Purpur" zwischen dem roten Blut und dem blauen Meere schwankt, so wissen wir doch zum Beispiel aus den Untersuchungen von Rhussopulos in Athen (1909), daß man schon um das Jahr 2000 v. Chr. verschiedene Farbstoffe kannte, wie Eisenoxyd für Rot, Manganoxyd für Schwarz, Kupferkarbonat für Blau, Kupferhyperoxyd für Grün usw. — Noch heute fehlt einzelnen Naturvölkern eine Bezeichnung für Blau oder Grün, obwohl ihnen die Farben selbst schon aus der Natur bekannt sein müssen. Von Rot und Gelb geht jede Entwicklung aus; Blau, Violett und Grün schließen sich allmählich an. Bezeichnenderweise ist der Farbenakkord der drei Grundfarben Rot-Gelb (oder Gold)-Blau im Altertum und im Mittelalter vorherrschend, kaum daß sich an der Grenze von Wüstengebieten wegen der Oasensehnsucht auch Grün beimischt, wie in Persien. Auch die Renaissance- und Barockzeit wagte noch keine einschneidende Änderung, und erst dem Rokoko, das ja auch in anderen Beziehungen die äußerste Opposition bedeutet, blieb es vorbehalten, an Stelle der satten und vollen Farben gebrochene, mit Weiß gemischte oder auch zarte Übergangstöne in hellen Nuancen zu verwenden, was die Empirezeit mit Hinzufügung seiner Vorliebe für das tiefe pompejanische Rot der Wände und Mahagonimöbel im allgemeinen beibehielt, bis der unerhörte Anilinfarbenrausch nach der Mitte

[1]) Vgl. J. Braun, „Zur Entwickelung des liturgischen Farbenkanons" (Zeitschrift für christliche Kunst XV).

[2]) Wer sich für diese Frage eingehend interessiert, sei auf die grundlegenden Studien von Anton Marty, „Die Frage nach der geschichtlichen Entwicklung des Farbensinnes" (Wien 1879), hingewiesen.

des 19. Jahrhunderts und der diesem folgenden Katzenjammer in Braun unser ganzes Farbenempfinden ruinierte, so daß wir uns immer noch von den Wunden nicht ganz erholt haben[1]). Originelle Farbenzusammenstellungen vor der Rokokozeit sind sehr selten, wie etwa in der Renaissancezeit der Farbenakkord Grün-Weiß-Gold, den wir zum Beispiel auf einer Deckelkanne des Grünen Gewölbes in Dresden oder auf einem Kameenpokal des Wiener Hofmuseums antreffen (Farbentafel IV). Im Rokoko dagegen wechseln Blau-Silber mit Grün-Gold, Rosa-Silber mit Gelb-Silber usw., wie wir dies zum Beispiel in den Schlössern von Potsdam oder Nymphenburg in zahlreichen Beispielen verfolgen können. Ja auch in der Empirezeit ist dergleichen keine Seltenheit; im Ludwigsburger Schloß ist das Arbeitszimmer der Königin Mathilde sogar in Schwarz-Silber gehalten. — Die farbigen Beleuchtungseffekte, wie sie uns die bunten Glasfenster ermöglichen, mögen hier nur flüchtig gestreift sein; an Stelle der mittelalterlichen Polyphonie wählt die Barockzeit für die Kirchenfenster hinter den Hochaltären gern gelbes Glas; und im Invalidendom von Paris ist diesem gelblichen Licht als wirkungsvoller Kontrast das blaue Licht der Napoleonsgruft gegenübergestellt. Während sich das transparente Farbenglas an den aktuellen Farbenfragen mit Vorliebe beteiligte, merken wir an den Hohlgläsern häufig eine auffallend gegnerische Stellung zur jeweiligen Zeitbestimmung[2]); andere kunstgewerbliche Gruppen gehen dagegen in allen Farbenangelegenheiten als Pioniere voran, in erster Reihe das Gebiet der Textilien.

Eine oft gehörte Frage geht dahin, ob naive Farbenfreude oder „noble“ Zurückhaltung in den Farben vorzuziehen sei. Je nachdem! Zum ausschließlichen Prinzip läßt sich weder das eine noch das andere machen. Die Mahnung von Walter Crane, „daß man seine Farben rein im Ton hält und alle trüben und schweren Tinten vermeidet“, darf nicht auf allgemeine Gültigkeit Anspruch machen, wenn sie auch von Zeit zu Zeit, wenn gegenteilige Ansichten die Regel bilden, gewiß verdienstlich sein mag. Farbenfreude und Farbenflucht, beide finden wir nebeneinander sowohl in der Natur als auch in der kulturgeschichtlichen Entwicklung. Ausgesprochene bunte Farbentöne, wie sie die Naturvölker oder unsere Kinder, zum Teile noch die Landbevölkerungen, denen die „Kultur“ nicht zu sehr mitgespielt hat, lieben, wie sie auch im Gefieder der Pfauen- und Fasanenmännchen leuchten, sind stets ein Zeichen naiver Sinnlichkeit, wenn auch nicht in allen Fällen, z. B. bei den Kindern, von erotischen Gefühlen gesprochen werden kann. Warum sollten wir die Farbenglut Indiens, die krebsroten und blauen Töne der Slawen, das sprichwörtliche „Schottisch“, das alle Farben in Streifen und Quadraten durcheinander mischt, nicht gelten lassen? Jedes Volk hat ein Recht darauf, die Norweger ebensogut wie die Perser, an traditionellen Farbenstimmungen festzuhalten. Und wenn einzelne geschichtliche Perioden und innerhalb derselben wieder einzelne besonders farbenfreudige Meister, wie etwa Ghirlandajo oder Grünewald alle Regenbogenfarben wie in einer Fontaine lumineuse strahlen lassen, so haben wir nicht das geringste Recht, uns darüber aufzuhalten; selbst in der Plastik[3]) werden wir trotz F. Vischer

---

[1]) Vgl. auch W. Michel, „Wandlungen der Farbe im Kunstgewerbe [unserer Zeit]“ in der „Dekorativen Kunst“, März 1910, S. 282.

[2]) Pazaurek, „Moderne Gläser“, S. 11.

[3]) Vgl. W. F. Kromer, „Farbigkeit der Plastik“, in der Zeitschrift „Kunst“ XV (1907).

ihre guten Rechte respektieren. Nur wenn, wie in der Blütezeit der „geilen“ Anilinfarben, der Taumel der schrillen Farbentöne jede feinere Nuance erschlägt, mögen wir R. Schaukal[1]) beipflichten, welcher sagt: „Der Geschmackvolle vermeidet den Lärm, den Lärm der Linien wie den Lärm der Farben und Töne.“ Originelle und künstlerisch empfundene, wenn auch recht gewagte Farbenakkorde, wie wir sie etwa auf der Mannheimer Ausstellung des Jahres 1907 erlebten, sollen uns willkommen sein. Wenn jemand aber, um einen neuen Rekord aufzustellen, die äußersten Kakophonien, die bisher zu sehen waren, noch überbieten will, werden wir ihn in die Schranken zurückweisen. Auch die Farben sind ja nicht dazu da, um durch ihren Mißbrauch billige Originalität zu erwerben, wie etwa jener reiche, kürzlich verstorbene Sonderling Germanier in Sitten (Rhonetal), der in Kleidern und Handschuhen von gelber, grüner, blauer oder violetter Farbe mit einem orangegelben oder rosafarbenen Sonnenschirm und grünem Hutband durch die Straßen seiner Vaterstadt einherstolzierte, zum Gaudium für die radaulustige Jugend. Dieser Mann hat um einige Jahrhunderte zu spät oder zu früh gelebt.

„Je gebildeter die Leute werden, desto farbloser wird ihre Kleidung“, sagt Goethe. Daraus könnte man folgern, daß einerseits die heutigen Männer an Bildung das weibliche Geschlecht turmhoch überragen, und andererseits, daß es heute — mit Ausnahme des Militärs, das übrigens auch allmählich, wenn auch aus anderen Gründen, der Farbenabschwächung entgegengeht — ganz erstaunlich viele gebildete Männer geben müßte. Leider stimmt das Goethewort nicht ganz, hat aber gewiß auch dazu beigetragen, daß das Herrenkostüm im 19. Jahrhundert und wer weiß wie lange noch das ästhetisch unerfreulichste der ganzen Kulturentwicklung ist, die doch sonst immer an lebhaften Farben recht viel Freude hatte. Die sogenannte „Farblosigkeit des Mittelalters“ existierte eigentlich nur in der Phantasie eines Heideloff und seiner Zeitgenossen, denen ein Cornelius immer wieder vordemonstrierte wie nebensächlich die Farbe gegenüber der Zeichnung wäre. In Wirklichkeit sind die Farbengegner des Mittelalters in einer verschwindenden Minorität; nur in einigen Mönchskreisen wird das Schwarz betont, und selbst die Zisterzienser, die in den Jahren 1134 und 1182 gegen die farbigen Kirchenfenster Stellung nahmen und nur Grisaillemalereien dulden wollen, verharrten keineswegs stets bei dieser eigenen Vorschrift. — Alle früheren Jahrhunderte wußten den Wert der Farbe als Schmuckmittel sehr wohl zu schätzen; erst das 19. Jahrhundert brachte uns die traurigste Anarchie auf diesem Gebiete, den „himmelhoch jauchzenden“ Anilinfarbentaumel, der sich als eine Fata Morgana erwies, und gleich darauf die „zu Tode betrübte“ Stimmung der schmutzigbraunen und olivfarbenen Töne. Die Japaner, die die lustigen Farben nur dem Kinde gönnen und mit ihren Farbenholzschriften eine recht enge Skala verbreiteten, haben uns mit ihrer Zurückhaltung in der Farbengebung angesteckt, so daß die „nationale Schwäche“, wie Lichwark das deutsche Farbenempfinden nennt, zum Teile auswärtiger Importartikel ist. Hat schon Semper der Farbe gegenüber der Form nur eine geringe Aufmerksamkeit geschenkt, sind wir inzwischen gar zu einer „wunschlosen Sentimentalität“, ja zu einer Mutlosigkeit und Feigheit herabgesunken, die durch die hie und da aufleuchtenden Reflexe der Bauernkoloristik nur noch stärker wahr-

[1]) R. Schaukal, „Vom Geschmack“ S. 5.

nehmbar wird. — Während in der Malerei der moderne Pointillismus durch das Auflösen der Töne in die Atome des Regenbogens eine früher unerhörte Leuchtkraft erreicht hat, gibt es im heutigen Kunstgewerbe eigentlich nur ein einziges farbenfrohes Gebiet, nämlich das der modernen Plakatkunst. Aber gerade weil es sich bei diesen Erzeugnissen um bewußte und gewollte lärmende Wirkungen handelt, erfuhr das schon vorhandene Vorurteil, die lebhaften, den Bauern eigenen Farben wären nicht vornehm, noch weitere neue Nahrung. Wir bringen uns dadurch um die herrlichsten Ausdrucksmittel, da doch fast in jedem Farbenakkord mindestens eine der Farben ohne sonderliche Gefahr selbst die größte Lebhaftigkeit bekunden kann; nur mehrere fremde grelle Töne ohne ausreichende Begründung wirken unerfreulich aufdringlich. Ebenso wie die Übertreibung der Farbenfreude ungebundene Wildheit veranschaulicht, ist die blutleere Farbenflucht nichts anderes als ein Symptom bedauerlicher Dekadenz. — Niemals darf die Farbengebung eine Ausrede für mangelhafte Linienführung werden; durch die Güte der einen wird die Schwäche der anderen nicht behoben, häufig sogar nur noch deutlicher. Wir sollen uns, wie K. Groos mit Recht sagt[1]), womöglich daran gewöhnen, „an Stelle gefärbter Formen geformte Farben zu setzen".

Wir haben noch von dem Verhältnis der Polychromie und Isochromie[2]) zu sprechen, die nicht nur in der Innenarchitektur, sondern auch im Kunsthandwerk eine nicht unwesentliche Rolle spielen. Was wir unter „Isochromie" (gleiche Farbe), „Monochromie" (eine Farbe, jedoch meist ohne Rücksicht auf den Hintergrund), „Ton in Ton", „Camayeu" verstehen, ist die Abstufung einer einzigen Farbe in verschiedenen Helligkeitsgraden, also ein „Chiaroscuro" (Helldunkel), das auch ohne eine Farbe als „Schwarzweißtechnik" in den graphischen Künsten, als „Grisaillemalerei" bei den Glasfenstern und Maleremails sehr verbreitet ist. Es ist dies eine besondere, und zwar weitgehende Art von Farbenstilisierung, die das Kunstgewerbe kennt. Man arbeitet hier nicht mehr mit der Kontrastharmonie, die in der polyphonen Farbengebung manche Schwierigkeiten bietet, sondern mit der ungleich einfacheren Analogieharmonie. Nur in seltenen Fällen hat man die Beschränkung in den technischen Mitteln als Ursache anzusehen. Die Blaumalerei unter Glasur bei chinesischen und europäischen Porzellanen folgt ja dort wie hier der farbigen Aufglasurmalerei erst nach, und wenn sie bis zum heutigen Tage nichts von ihrer Beliebtheit eingebüßt hat, so liegt der Grund allerdings in der Tatsache, daß keine Farbe ein so scharfes Feuer aushält wie das Kobaltblau. Aber schon die Beschränkung der antiken Vasenmalerei auf die Farben Schwarz und Rot hat nur zum geringsten Teile chemisch-technische Begründung, zumal es gewiß nicht unerreichbar gewesen wäre, dieselben Metalloxyde, die der Glashüttenkunst schon lange vorher geläufig waren, auch auf die Keramik auszudehnen. Aber man wollte damals offenbar die bunten Farben, die man durch den Glasperlenexport den Barbaren zuführte, nicht, sondern hielt es für vornehmer, Schwarz auf Braunrot zu malen, und als man daran nach Jahrhunderten genug hatte, als einzige nennenswerte Abwechslung

[1]) Karl Groos, „Zum Problem der ästhet. Erziehung", in der „Zeitschrift für Ästhet. u. allgem. Kunstw." I, S. 301.

[2]) Vgl. „Isochromie und Polychromie" in den „Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums 1902, Nr. 3.



Renaissance-Kameen-Pokal
Wien, k. k. Hofmuseum



die braunroten Figuren aus dem schwarzen Grunde auszusparen. Für die polychrome Ergänzung sorgten die farbigen Blüten der Natur, die ja selbst dadurch, daß sie zwischen den farbenprächtigen Herbst und den blumigen Frühling den vorwiegend isochromen Winter einschiebt, einen wichtigen Fingerzeig in dieser Richtung gibt. Im farbenfrohen Mittelalter vertreten fast nur die Grisaillemalereien das andere Prinzip; und doch kann man gerade bei so hervorragenden Farbenkünstlern wie den Brüdern van Eyck die Gegenüberstellung der beiden Arten am berühmten Genter Altarwerk bewundern. Wie fein ist der Übergang der beiden farbigen Stifterbildnisse neben den steinfarbenen Heiligen, die dadurch in eine andere Sphäre gerückt werden, zu der zarten Architekturtönung darüber, und noch die beiden Gewänder bei der Verkündigung entsprechen der grauen Steinfarbe, um nach Öffnung der Flügel die Farbenfreude der Innenseiten um so stärker hervortreten zu lassen. Ein noch interessanteres Beispiel für isochrome Kompositionen bildet der bekannte Augsburger Altar von Hans Burgkmair, der die einzelnen Gruppen der Apostel, Patriarchen, Heiligen, Propheten und Jungfrauen durch einheitliche Farbentöne von Gelb, Purpur, Grün (selbst beim Kardinal Hieronymus), Ziegelrot oder Weiß wirksam auseinanderhält. — Die farbige Camayeumalerei feiert erst in der Renaissance ihre Triumphe, namentlich in der Deckenmalerei nicht nur in Italien, sondern auch diesseits der Alpen, z. B. im Schlosse Trausnitz, und noch in der Barockzeit, wie im Residenzschloß von Karlsruhe oder in der Klosterbibliothek von St. Gallen; überall sind der bunten Malerei als wirkungsvolle Kontraste Unifelder eingefügt, die durch ihre Beschränkung auf einen einzigen Farbenton hübsche Wirkungen ermöglichen. Die Rokokozeit, die Hauptepoche der gebrochenen und hellgemischten Farben, hat auch der Isochromie ein bis dahin unerreichtes Geltungsgebiet erschlossen; indem sie die simultane Polychromie in die sukzessive verwandelte, gab sie mit Vorliebe jedem Raum einen einzigen Farbenton als Grundstimmung; dem „blauen" Salon folgte ein „rosa" Boudoir, dann ein „gelber" Saal und dergleichen, was auch in der Empirezeit beibehalten wurde. Der Innenarchitektur schloß sich das Kunstgewerbe an, wenn auch der eine vorherrschende Farbenton nicht selten noch durch kleine bunte Blümchenranken belebt wurde. Namentlich in den Tapeten, Möbel- und Kleiderstoffen kann man dies wahrnehmen, auch auf Fond- oder „Mosaique"-Schuppenporzellanen, obwohl gerade bei den Porzellanen und den in dieser Periode von ihnen ganz abhängigen Emails auch die reine Camayeumalerei sehr in den Vordergrund tritt. Bei den bekannten „grünen Watteaumalereien" auf Alt-Meißner Porzellan [1]) sind die Fleischpartien noch ausgeschlossen worden; in der eisenroten oder rosenroten Camayeumalerei, in der es namentlich die Berliner Porzellanmanufaktur zu den reizvollsten Schöpfungen brachte, wird aber das Bild gewöhnlich durch keinen anderen Ton gestört. — Während die Empirezeit die Isochromie noch vielfach bevorzugte, ist das 19. Jahrhundert allmählich wieder zur polyphonen Behandlung zurückgekehrt. Ton in Ton in ausschließlicher Anwendung ist heute eine Seltenheit; viel beliebter ist ein Farbenakkord, bei dem allerdings ein einziger Farbenton besonders lebhaft heraus-

[1]) Die grüncamayeu gemalten Blumen und Landschaften dagegen verzichten meist auf eine andere Farbenbeigabe (z. B. Service im Stuttgarter Landesgewerbemuseum), was auch von anderen Manufakturen, z. B. von Nymphenburg und Frankenthal, hinübergenommen wurde. (Vgl. die Münchner Ausstellung bayerischer Porzellane 1909, Nr. 60 ff., 152 oder 874.)

leuchten kann. In dieser Richtung liegt auch der originelle Versuch, auch der Gartenkunst ähnliche Stimmungen zuzuführen, wie sie 1905 Olbrich auf der Darmstädter Gartenausstellung [1]) gewagt hat. Der „gelbe“, „blaue“ oder „rote“ Garten bedeutet eine Beschränkung, die man sich in diesem Umfange nicht überall gefallen lassen wird; schon W. Morris nimmt vorausahnend gegen derartige Pläne Stellung [2]). Schließlich führen derartige Übertreibungen zu der heutigen Mode einiger Berliner Warenhäuser, das Einwickelpapier nebst Bindfaden der Toilettefarbe der Käuferinnen anzupassen, was ja ein ganz netter, launiger Einfall sein mag, aber durch die Unterstreichung einer vorübergehenden Einzelheit die Gesichtswinkel für höhere Zwecke abstumpft. —

Leider gibt es in der Farbengebung noch viel größere Fehler als die bisher gestreiften. Am meisten stört uns jede Farbe, ob blaß oder lebhaft, dort, wo sie überhaupt nicht hingehört: im Schattenriß, und doch können wir bei den Silhouetten der Dekadenzzeit, besonders bei den Studentensilhouetten mit den farbigen Kappen und Bändern, aber auch auf Bilderpostkarten unserer Tage genug schwarze Schattenrisse mit bunten Zutaten verfolgen. Man bedenkt nicht, daß die logische Konsequenz, wenn die eine Farbe der Natur entspricht, im gleichen Bilde auch jede andere Farbe als naturentsprechend voraussetzt, daß wir somit in solchen Darstellungen Mohren und Mohrenfamilien vor uns zu haben glauben. Die Naturwahrheit muß ja nicht überall peinlich gewahrt bleiben, namentlich wird man in allen Groteskdarstellungen, überhaupt überall dort, wo der Humor zu Worte kommt, selbst die kühnsten künstlerischen Freiheiten sofort zugeben; wo dies jedoch nicht der Fall ist, wo gar kein Erklärungsgrund gefunden werden kann, wird man die Frage berechtigt finden, warum etwa auf Alt-Berliner Porzellanen just Rosen von halb rosa und halb schwarzer Faibe, z. B. im Hamburgischen Museum oder im Kaiser-Wilhelms-Museum von Krefeld, oder auf zahlreichen neuzeitlichen Tapeten just himmelblaue oder lichtviolette Rosen vorkommen. Es stehen uns für diese Farben doch genug andere Blüten näher zur Verfügung. — Recht unerfreulich sind namentlich bei deutschen Empireporzellanen die merochrom gemalten Panoramen, d. h. Landschaften in Schwarz, das auf einer transparenten Hintergrundfarbe wie Rosa oder Grün steht, während bei den isochromen Malereien en camayeu alle hellen Partien, namentlich der Himmel, weiß ausgespart blieben. Heutzutage sind solche Malereien zum Glück so ziemlich ausgestorben.

Als den größten Fehler empfinden wir das unmotivierte Vordrängen einer besonders lebhaften Farbe, sei es in feurigroten Briefumschlägen, die verallgemeinert unsere Postverwaltungen in Verzweiflung treiben müßten [3]), sei es auf den Seiten jener schrecklichen sizilianischen Terrakottafigürchen (um 1907), die grelle, farbige Beleuchtungseffekte vortäuschen wollen und sogar auch in Thüringer Porzellan nachgeahmt worden sind. Je größer die farbige Fläche ist, um so mehr soll im allgemeinen die Lebhaftigkeit zurückgedrängt werden; des-

---

[1]) Vgl. die Zeitschriften „Deutsche Kunst und Dekoration“, November 1905, S. 110 ff., oder „Moderne Bauformen“ 1905, S. 108 ff.

[2]) W. Morris, Kunsthoffnungen und Kunstsorgen IV, S. 19.

[3]) Im Singular lassen sich mitunter grellbunte Kuverte rechtfertigen, wenn man sie etwa (mit Rechnungen und dergleichen) einer Kiste beipackt, aber vom Packmaterial ganz deutlich abheben will.

gleichen möge alles, was schon in der Linienführung ziemlich gewagt ist, wenigstens in der Farbe zurückgehalten werden, um die Effektmomente nicht ins Ungebührliche zu steigern. Obwohl gerade in den Flächenkünsten, wo die Modellierung und somit das Spiel von Licht und Schatten wegfällt, die Farbe naturgemäß eine wichtigere Stellung einnimmt, wird man sich hüten, eine Farbe zu sehr herausfallen zu lassen, um das Flächenprinzip nicht zu gefährden. — Zwischen Halbtönen ist, wie schon Walter Crane hervorhebt, eine Harmonie leichter herzustellen als zwischen Farben von gesättigter Leuchtkraft. Das darf uns aber nicht abhalten, selbst die lebhaftesten Farben heranzuziehen, wenn mit ihnen eine bestimmte künstlerische Absicht erreicht werden kann. Die Vermeidung der kleinen Intervalle im Farbenkreis oder die Verwendung vorgeschriebener Farbenpaare oder Triaden, wie dies unsere Farbenlehren fordern, sind enge Fesseln, die wir ebenso abstreifen müssen wie das von Field und Owen-Jones verlangte Verhältnis von Blau : Rot : Gelb wie 8 : 5 : 3, beziehungsweise die Regel, jede harmonische Farbenzusammenstellung müsse gemischt ein neutrales Grau ergeben, während uns doch gerade ein gewisser Überschuß von warmer Farbe sympathisch ist.

Wozu alle solchen exklusiven Rezepte, die doch zum größten Teile rein subjektiv sein müssen, daher doch keine normative Geltung beanspruchen können, ebensowenig wie wenn uns zum Beispiel ein Durchschnittsdekorateur einreden will, ein Speisezimmer müsse feierlich-dunkel gehalten sein, oder ein Damenboudoir nur in hellen Tönen. — Wenn wir auch K. Scheffler[1]) beipflichten wollen, der die „Originalität der Farbe im Interieur nicht am Platze" hält und für die „gesunde Fadheit" der Engländer plädiert, so werden doch noch wieder andere kommen, denen selbst ein ruhiger Ton noch lange nicht ruhig genug ist, und werden über uns herfallen, wie etwa Heinrich Heine (1843) im Pariser Salon gegen die „tollen Farben, die alle zu gleicher Zeit auf mich loskreischen", wetterte, oder wie John Ruskin beim Anblick von Whistlers „Nocturne" von „einem der Öffentlichkeit ins Antlitz geschleuderten Farbentopf" spricht.

Es gibt übrigens drei alterprobte Erfahrungen, selbst recht wunderliche Farbenkombinationen durchaus annehmbar zu machen. Die erste liegt darin, daß man einander bekämpfende Farben, die keinen Frieden miteinander schließen wollen, gewaltsam trennt, indem man einen entsprechenden weißen, schwarzen oder grauen Kontur zwischenschiebt. Auch das zwischenliegende Gold ist ein bewährter Isolator, da es mit seinem beweglichen Glanz die Aufmerksamkeit auf sich ablenkt. Dies führt zur zweiten Erfahrung, die am klarsten Hans Makart[2]) ausgesprochen hat: „Alle Farben lassen sich harmonisch aneinanderfügen, wenn man eine von ihnen im Tonwert hell und die andere sehr tief stimmt." Wieder ist es eine Ablenkung des Farbenkontrastes durch den Helligkeitskontrast, doch ohne Zweifel von unfehlbarer Wirkung, was alle Maler in jahrhundertelanger Übung oft unbewußt betätigt haben. — Die dritte Erfahrung bezieht sich nicht allein auf das Farbengebiet, sondern trifft auch sonst überall zu: Öftere Wiederholung — in der bildenden Kunst natürlich nebeneinander, nicht nacheinander — nimmt auch dem Sonderbaren das fremdartig

---

[1]) K. Scheffler in der Zeitschrift „Dekorative Kunst" VII, S. 194.

[2]) Vgl. E. Berger: Farbenlehre, S. 108.

Unbehagliche, und das anfänglich mißgestimmte Urteil, dem die selbstbewußte Wiederholung imponiert, verwandelt sich leicht in eine Anerkennung der Originalität. — Man muß allerdings sofort hinzufügen, daß dieses Mittel, das eigentlich zum Teil ein maskierter Bluff ist, nicht immer von so unfehlbarer Wirkung ist wie die beiden früheren, auf Ablenkung beruhenden.

Schon dadurch, daß man überhaupt zu solchen Mitteln greift, gibt man ganz deutlich zu erkennen, daß das Farbengebiet ein schwankender Boden ist, auf dem es wenig sichere ästhetische Gesetze, sondern viel mehr Griffe und Kniffe gibt. Dadurch aber wird uns von selbst nahegelegt, ein System ästhetischer Forderungen nicht aufzustellen, und dieses Feld zum größten Teile, wenn auch nicht der schrankenlosen Willkür, so doch wenigstens *dem subjektiven Empfinden zu überlassen*. Wir werden dies um so lieber tun, als es ja gerade im Kunstgewerbe schon durch die zahllosen handwerklichen Beschränkungen, die uns das Material sowie die Konstruktion und Technik auferlegen, nur wenige Gebiete gibt, auf denen sich die künstlerische Individualität so frei ausleben kann, wie eben hier. Wie sollen wir aber der — schon durch die Verhinderung der Langeweile — geforderten Abwechslung gerecht werden, wenn uns selbst dort, wo dies keineswegs unbedingt nötig wäre, die Hände gebunden werden würden. Schon deshalb fordern wir in allen Farbenfragen — wie bei den Schmuckelementen überhaupt — *die denkbar größte Freiheit*, die nur durch die künstlerische Verantwortung im Zaum gehalten sei.

Deshalb dürfen wir uns auch nicht gegen die „*Lieblingsfarben*" einzelner Kreise oder gegen die „*Modefarben*" einzelner Perioden wenden, obwohl wir genau wissen, daß oft rein äußerliche Geringfügigkeiten eine Farbenmode kreiert haben und alle Augenblicke neu kreieren können. So sehr uns also auch die innere Berechtigung selbst dieser Mode fragwürdig erscheinen mag, können wir uns nicht verhehlen, daß eben dadurch, daß eine Zeit auf einzelne Farbentöne oder Zusammenstellungen freiwillig verzichtet, diese in der Brachzeit Gelegenheit erhalten, ihre Reize zu schonen und wenn wieder ihre Zeit gekommen sein wird, die inzwischen abgegriffenen Töne der Mode von gestern abzulösen. Gerade durch eine zeitweilige Ruhe erhalten sich die Farben frisch, was sie um so nötiger haben, als sie — zum Unterschiede von manchen anderen Schmuckelementen, denen auch ein jahrhundertelanger Winterschlaf vergönnt ist — ihre Lebenskraft bis an das Ende aller Dinge ungeschwächt beibehalten müssen.

Kitsch

Der äußerste Gegenpol der künstlerisch durchgeistigten Qualitätsarbeit ist geschmackloser Massenschund oder Kitsch, der sich um irgendwelche ethischen, logischen oder ästhetischen Forderungen nicht kümmert, dem alle Verbrechen und Vergehen gegen das Material, gegen die Technik, gegen die Zweck- wie Kunstform vollständig gleichgültig sind, der nur eines verlangt: das Objekt muß billig sein und dabei doch wenigstens möglichst den Anschein eines höheren Wertes erwecken.

Zu allen Zeiten hat es im Kunsthandwerk Qualitätsunterschiede gegeben, zu allen Zeiten sind auch recht minderwertige und in jeder Hinsicht zu tadelnde Gegenstände erzeugt worden, aber niemals zuvor in einem solchen Umfange, wie es erst seit der Entwicklung einzelner Großindustrien möglich geworden ist. Wir verstehen daher das Urteil von Gleichen-Rußwurms[1]) über die „glänzend armselige Fabrikware des 19. Jahrhunderts" oder die etwas lapidaren Sätze von R. Schaukal[2]): „Die Industrie hat die Kultur erwürgt", oder „die Industrie schafft unentwegt den Unrat, darin die bürgerliche Welt behaglich sinnlos weiterwatet". In dieser Verallgemeinerung sind solche Thesen zwar etwas gewagt, aber auch der größte Iudustriefreund und gerade dieser wird nicht leugnen, daß die Überproduktion von Kitsch eine beklagenswerte Nebenerscheinung, die traurige Schattenseite des gewaltigen großindustriellen Aufschwungs im 19. Jahrhundert ist.

Unsere Volkswirtschaftler betonen zwar mit einer jeden Zweifel ausschließenden Deutlichkeit: „Alle Herstellung von Schund ist Materialverschwendung"[3]) und daher in jeder Richtung zu bekämpfen, aber leider ohne einen rechten Erfolg. Hat doch schon 1827 der weitblickende damalige Finanzminister Weckherlin an den König Wilhelm I. von Württemberg berichtet: „Nie aber wird unsere Industrie gehoben werden können, solange nicht mit der Solidität zugleich ein besserer Geschmack, mit der Tätigkeit mehr Kunstsinn verbunden ist. Dies gilt von allem und jedem Gewerbe, von dem geringsten Handwerk ebenso wie von der Kunst im engeren Sinn"; und trotzdem sind die Verhältnisse heute ungleich schlimmer, als sie vor einem Jahrhundert waren. — Der Grund für diese Erscheinung ist die durch die wilden Konkurrenzverhältnisse gesteigerte, fast krankhafte Sucht des Produzenten, nach einem möglichst raschen und möglichst großen Gewinn, ohne Rücksicht auf die eingeschlagenen Wege, ohne Rücksicht auf die Folgen, die — wenn nicht glücklicherweise immer wieder andere, edlere Bestrebungen wenigstens teilweise ein Gegengewicht böten — zur völligen Dis-

[1]) A. v. Gleichen-Rußwurm: „Sieg der Freude", S. 264.
[2]) R. Schaukal: „Vom Geschmack", S. 65 ff.
[3]) Friedrich Naumann auf dem evangelisch-sozialen Kongreß zu Heilbronn vom 2. Juni 1909.

kreditierung der europäischen und nordamerikanischen, in gewissem Grade auch schon der japanischen Produktion führen müßten. Gibt es keinen schöneren Wahlspruch für die heutige Industrie als das unselige „Après nous le déluge!“ der Marquise Pompadour, deren Maximen schon in einem Menschenalter zum Schafott geführt haben?

Es ist gewiß nicht zufällig, daß das französische Wort „Nippes“ nicht nur kleine Putz- und Schmuckobjekte, sondern auch Vorteil oder Gewinn bedeutet; heute haben die „Nippsachen“ schon unbesehen einen bösen Beigeschmack. — Auch „Galanterie“ hatte ehedem als ritterliche, zarte Aufmerksamkeit einen erfreulichen Sinn, und die entzückenden „Galanteries“ der französischen Rokokozeit, all die reizvollen kleinen Sächelchen aus Gold und Silber, Email oder Porzellan gehören zu den köstlichsten Kunstgewerbeobjekten des 18. Jahrhunderts. Das hat sich ebenfalls geändert: Die „galanten“ Frauen sind anrüchig geworden, und die Galanteriewaren sind — Kitsch. — Was war früher ein „Basar“ einer mohammedanischen oder persischen Stadt! Die wertvollsten Erzeugnisse der Teppichweber, Metallarbeiter, Glasmaler und Keramiker waren da zu einer stolzen Schau vereinigt, heute gilt das Wort als Aushängeschild eines Warenhauses letzter Güte oder bei Wohltätigkeitsfesten als Ablagerungsstätte des ganzen Mistes, der sich in den Familien der betreffenden Stadt angesammelt hat[1]).

Es sind lauter gute alte Bekannte, die wir hier wiederfinden, Material- und Dekorübergriffe, Primitivitäten und Attrappen, Material- und Techniksurrogate, Pimpeleien und Naivitäten, alles „in idealer Konkurrenz“ zu einer schönen Harmonie vereinigt.

Wir könnten, je nach dem Grade der Schäbigkeit, einen Kitsch erster, zweiter oder dritter Klasse unterscheiden, aber die Grenzen dieser Gebiete sind nicht fest abzustecken. In ästhetischen Angelegenheiten haben viele Menschen eine Nilpferdhaut und fühlen selbst die gröbsten Geschmacklosigkeiten kaum oder gar nicht. Diese Einteilung wäre daher subjektiv gefärbt.

Aber wir können den „Kitsch“ noch verständnisvoller gruppieren, je nach der Flagge, unter der er segelt. Da nämlich die Minderwertigkeit des Massenschunds doch vielleicht zu durchsichtig sein könnte, sorgen die Fabrikanten solcher Artikel für eine Ausrede von größerer Durchschlagskraft, für eine verlockende Etikette, für einen Vorspann, zu dem sie sich die Gäule aus anderen Ställen ausleihen. Religiöse und patriotische Motive, Heimatliebe und die Erinnerung an die schönsten und berühmtesten Stätten der Welt, Geschenke zu besonderen Anlässen, das entwickelte Bedürfnis der modernen Reklame, vor allem jedwede Aktualität in gutem oder bösem Sinne — alles das läßt sich bei einer entsprechenden Fingerfertigkeit und kommerziellen Übung geschickt mit dem Kitsch verbinden, wenn auch alle diese Momente mit dem künstlerisch Schönen eigentlich blutwenig zu tun haben. — Aber Geld wird damit verdient, sehr viel Geld — und das ist ja die Hauptsache.

Der Hurrakitsch spekuliert auf die patriotischen Gefühle, der Devotionalienkitsch auf die religiöse Gesinnung um so weiterer Kreise, je weniger

---

[1]) Vgl. den Aufsatz „Wandernder Kitsch“ in der Zeitschrift „Wiener Mode“ vom 15. Oktober 1910 oder in der „Hamburger Frauenzeitung“ vom 25. Januar 1911.

finanzielle Opfer dieser Patriotismus oder diese Religiosität fordert. Die Regenten mit ihren Familien müssen zunächst herhalten, dann die Hoheitssymbole des Staates, um die unglaublichsten Objekte damit zu „schmücken“, Ofenkacheln und Kleider bürsten, Aschenbecher und Flaschenkorke. Besonders appetitlich sind die Regentenporträte in Email auf sog. „Schmucklöffeln“; ob es zu den höchsten Annehmlichkeiten großer Personen gehört, sich von jedermann, wenn auch nur bildlich, ablecken lassen zu müssen, oder ob es sich um sinnige Geschenke für „Speichellecker“ handelt, mag dahingestellt bleiben. Unsere hervorragendsten Staatsmänner, wie etwa Bismarck, glaubt man dadurch besonders ehren zu können, wenn man ihren Kopf in Fayence als Bierseidel (Abb. 261) gestaltet, der bei jedem Trunk erst trepaniert werden muß, um die Schädeldecke bzw. den Gefäßdeckel zu lüften, oder wenn man ihr Profil als Radiergummi bildet, damit Nase, Kinn usw. recht bald anmutige Veränderungen aufweisen können. Schade um jeden Pfennig, den man z. B. den Rekruten oder Urlaubern für allerlei ganz wertlosen Plunder raubt, zu dem auch die in Deutschland so beliebten entsetzlichen Erinnerungsdiplome gehören, die, von allerlei Emblemen und Sprüchen umgeben, die betreffende Regimentsuniform darstellen, während der zugehörige Kopf einer ausgeschnittenen Photographie dem kopflosen Normalkrieger erst aufgeklebt werden muß. Die Käufer gehören zu derselben Klasse, die im August 1910 in einer Anzeige der „Augsburger Abendzeitung“ ein abgelegtes, noch gut erhaltenes Kriegerdenkmal zu kaufen suchten. — Auf der gleichen Stufe befindet sich der Devotionalienkitsch, der ein noch höheres Alter aufweisen kann. Wie unglaublich tief steht der größte Teil aller Heiligenbildchen, die früher in rohestem Holzschnitt, heute in schlechtester Farbenlithographie alljährlich in Millionen von Exemplaren verbreitet wurden und werden, ordinär gedruckte Traktätchen oder naive Gebetbücher mit den großartigsten Titeln wie: „Haken und Ösen für die



Abb. 261. Bismarckkopf als Bierseidel. (Hurra-Kitsch)
Stuttgart, Landesgewerbemuseum

Hosen der Gläubigen", „Der geistliche Senftopf, der die Seele niesen macht", oder „Die betrübte und nach ihrem Geliebten seufzende Turteltaube oder: Bußfertige christliche Seele . . .". — Namentlich in den katholischen Wallfahrtsorten, wo die scheußlichen Glanzgold-Porzellantassen mit dem farbigen Heiligenumdruck, die fürchterlichen „Haussegen" mit den gepreßten Blumen, Zelluloidreliefs und Pseudostickereien auf perforiertem Karton, und ähnliche Zeugen einer kaum mehr zu unterbietenden Geschmacksverrohung zu Tausenden Käufer finden, kann man seine blauen Wunder erleben. Aber auch die evangelischen Konfirmandenbildchen mit den durchbrochenen Silberlauben in kulissenartiger Anordnung sind um kein Härchen besser. Die kirchlichen Oberbehörden würden sich ein sehr großes Verdienst erwerben, wenn sie hier im Bunde mit den christlichen Kunstvereinen eine Besserung dieser unhaltbaren Zustände herbeiführen wollten. Man muß sich ja schon fast schämen, einer Gemeinschaft anzugehören, in der eine solche Unkultur nicht nur geduldet, sondern vielfach sogar begünstigt wird. Der höchst bedenkliche Satz „Exemplum religionis non structurae", der auf der Bückeburger Kirche vom Jahre 1613 steht, soll nicht zum Leitmotiv werden dürfen, zumal doch gerade die Kirche in einer mehr als tausendjährigen Entwicklung zur Genüge bewiesen hat, daß sie Kunst und Religion zu einer erhebenden Einheit zu vereinigen wußte.

Eine nicht weniger verbreitete Unterabteilung bildet der Geschenkkitsch, der am besten durch den Simplizissimuswitz zu einer Rezniczek-Zeichnung[1]) beleuchtet wird: „Wünschen gnädige Frau etwas Besseres, oder soll es nur ein Geschenk sein?" — Bei kleinen Gelegenheiten, wie an Geburtstagen, und namentlich bei größeren Anlässen, hauptsächlich bei einer Hochzeit, hat man überreiche Gelegenheit, Betrachtungen über die Schlechtigkeit dieser Welt anzustellen, wenn man sieben Jardinieren, fünf Standuhren, dreizehn Zuckerdosen u. dergl. bekommt, von denen immer eine noch häßlicher ist als die andere, so daß man schon sehnsüchtig auf die nächste Hochzeit eines guten Freundes oder auf den nächsten Wohltätigkeitsbasar wartet, um sich wenigstens eines Teiles seiner Schätze wieder entäußern zu können. Da aber die anderen Menschen in ihrer Liebenswürdigkeit auch so denken, sterben die „Hausgreuel" nicht aus, und jede Tante und jeder Vetter schleppen von ihrer letzten Badereise neuen Schund für die ganze Verwandtschaft mit heim, nachdem sie den geduldigen Angehörigen vorher schon per Post auf geistreich sein sollenden Postkarten (Abb. 262—265) die unvermeidlichen Grüße gesandt. Obwohl schon an manchen Orten — wie in München, Nürnberg, Prag oder Salzburg — Preisausschreiben veranstaltet worden sind, um den Fremdenartikelkitsch zu bekämpfen, sind doch in dieser ungemein verbreiteten Andenken-Massenproduktion bisher nur ganz bescheidene Anzeichen einer allmählichen Besserung wahrnehmbar.

Noch immer kommen aus Nürnberg die Gänsemännchenpetschafte und Trichterzigarrenspitzen, aus Venedig die Gondelpapiermesser oder aus Brüssel der Manneken-Pis als Parfümspritze. Früher enthielten viele ordinäre Fremdenartikel wenigstens die besänftigende Mahnung „Mensch ärgere dich nicht", was jedoch, trotzdem die Redseligkeit auf Objekten der Kunstindustrie keineswegs

---

[1]) Simplizissimus vom 4. März 1907, S. 799.

Abb. 262. Bergschuh in den Alpen

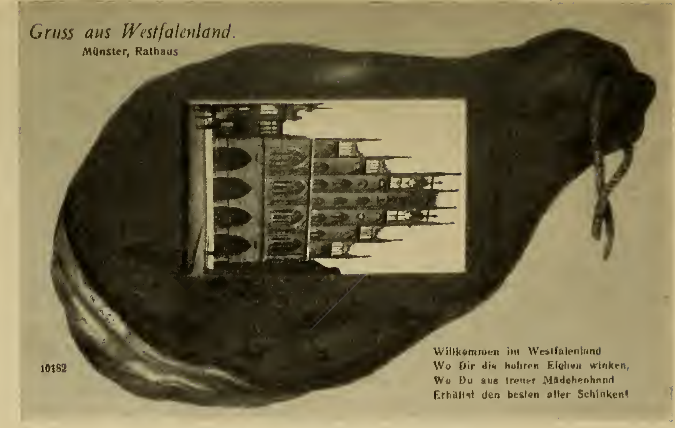


Abb. 263. Schinken in Westfalen



Abb. 264. Flunder von der Ostsee



Abb. 265. Muschel von der Ostsee (wie sie dort so nicht vorkommt)

„Geistreiche“ Bilderpostkarten (Fremdenartikel-Kitsch)

abgenommen hat [1]), wieder aus der Mode gekommen ist. Es hat eben nichts genutzt; die besseren Menschen haben sich doch geärgert.

Vom Reklamekitsch, der uns auf Schrit und Tritt behelligt und uns von jeder Morgenpost ins Haus geworfen wird, braucht kaum mehr gesprochen zu werden. Nur die Plakatindustrie unserer Zeit steht auf ihrer Höhe, obwohl manche Kinematographentheater, Zirkusse, Seifenfabriken und andere Unternehmungen von der modernen Kultur noch nicht sonderlich beleckt worden zu sein scheinen. Aber was die Reklameschriften — selbst vornehmer Transportgesellschaften oder Kurorte —, geschäftlichen Drucksorten und Packungen anlangt, stehen wir erst am Anfang einer bereits wahrnehmbaren Reformbewegung. Man hat sich bereits davon überzeugt, daß der Mist oft ebensoviel Geld kostet wie das geschmackvolle Produkt.

Verwandt mit dieser Gruppe ist der Aktualitätskitsch, der ja von der Reklame auch in ausgedehntem Maße ausgenutzt wird. An jedes Ereignis, an jedes Fest, namentlich wenn man sich recht lange darauf vorbereiten konnte, heften sich mit rasender Geschwindigkeit die Erinnyen der Profitwut und suchen es nach allen Richtungen gründlichst auszuschlachten. Alle Größen des öffentlichen Lebens, nicht nur in der hohen Politik oder in der Kunst, namentlich in der Theaterwelt, ja selbst traurige „Berühmtheiten", wie der Hauptmann von Köpenick, entgehen diesem Schicksal niemals; keine Popularität ohne Aktualitätskitsch. Es gibt allerdings auch gute Gegenstände, die der Anregung durch irgendeine Aktualität ihr Dasein verdanken, wie es auch gute Gelegenheitsgedichte gibt; aber dies sind Ausnahmen. Zu der Billigkeit des Preises, der in der Massenherstellung liegt, kommt ja noch die überstürzte und daher meist schleuderhafte Ausführung, die schon durch die große Konkurrenz begreiflich wird; beide Momente sind jeder Qualitätsarbeit von vornherein feindlich. — Jedes Jubiläum, jede Freudenfeier, ja jedes Volksfest und jede Bundeszusammenkunft zeitigt solche Waren, desgleichen jedes Theaterstück, das einigermaßen populär wird oder erst populär gemacht werden soll, wie etwa der Chantecler. Nicht nur Bismarck oder Richard Wagner, auch jeder einigermaßen volkstümliche politische Phrasendrescher oder jeder Operettenheld muß nicht nur zahlreichen gewerblichen Artikeln seinen Namen leihen, sein Bild erscheint auch auf jedem Bierkrügel, auf jedem Briefbeschwerer. Der einzige „Fortschritt" besteht etwa darin, daß einst zum Beispiel Victor Hugo mehr auf Kanapeekissen oder gestickten Pantoffeln [2]) zu sehen war, während heutzutage Blockkalender oder Bilderpostkarten mit den Porträten großer und kleiner Größen versehen werden. — Das bekannteste Beispiel für den Aktualitätskitsch unserer Tage bilden wohl die zahllosen Massenobjekte, die Bild oder Namen des populären Grafen Zeppelin [3]) weidlich ausschroten. Münzen und Bonbonnieren, Westen und Hosenträger, Christbaumschmuck, Seifenpulver, Schnurrbartbinden und Hunderte anderer Dinge wurden mit dem genialen Luftschiffer in Verbindung gebracht; aber selbst die offiziellen oder halboffiziellen Erzeugnisse, wie die Verschlußmarken oder die

---

[1]) Vgl. den Aufsatz „Schwatzhaftes Kunsthandwerk" im Leipziger „Kunstgewerbeblatt", Dezember 1909, S. 48ff.

[2]) Vgl. die Abbildungen des Artikels „Les chefs d'œuvre du mauvais goût" von F. Duquesnel in der Zeitschrift „Je sais tout".

[3]) Vgl. den Aufsatz „Armer Zeppelin" im Stuttgarter „Neuen Tagblatt" vom 26. September 1908.

Aluminiumlöffel aus dem Gestänge der vernichteten Fahrzeuge ließen einen künstlerischen Wert vermissen. In Nürnberg erschienen Ansichtskarten mit dem Luftschiff, das über Gebäude fliegt, die zu jener Zeit nicht mehr vorhanden waren; in Berlin sammelte man den ausgeworfenen Ballastsand, um damit (oder mit anderem Sande) „Zeppelinschachteln" zu bekleben; in einer anderen Stadt wurde ein Modebild einer ganz anderen Figur mit dem Zeppelinkopf herausgegeben (Abb. 266), eine höchst sonderbare Ovation, da man doch auf den Rockschnitt hinweisen wollte. Man wurde vor die Wahl gestellt, die Asche einer Zeppelinzigarre dem Grafen, dessen Bild die Aschenschale „zierte", um den Mund zu schmieren, oder bei einem Sacktuch in das Luftschiff oder seinem Erfinder in das Antlitz zu schneuzen. Und all das nannte man auch noch eine „Ehrung!" Schließlich balgten sich in Gerichtsprozessen verschiedene Industrieritter um das Recht des Namens oder Bildes als Warenzeichen. Hätte man die Millionen, die man für all den Schund hinauswarf, nicht einem höheren Zweck, etwa der Förderung der Luftschiffahrt, dienstbar machen können? —



Abb. 266
Graf Zeppelin als Modebild. (Aktualitätskitsch)

Das ist eben das Traurige bei jedem Kitsch, daß nur der Fabrikant — meist allerdings auf Kosten seines Renommees — vorübergehend seine Taschen füllt, während der Käufer gewöhnlich nur zu rasch die Wertlosigkeit der Erwerbung erkennt und den Schund enttäuscht wegwirft. Dies ist nicht nur eine volkswirtschaftlich höchst bedauerliche Verschwendung, man möge auch die soziale Seite nicht übersehen. Adolf Vetter hat auf dem Berliner Werkbundtage (1900) mit vollem Rechte darauf hingewiesen, daß ein gut Teil der „Staatsverdrossenheit des Proletariats" mit dieser Frage zusammenhängt, da „nahezu alle Dinge der Notwendigkeit oder des Vergnügens, die er braucht oder genießt, Schundwaren, das heißt Lügen sind, die an ihm begangen werden. Soll treu bleiben, wer immer betrogen wird."

In den Kitschproduktionsstätten möge man bedenken, daß Neuruppin als der Erzeugungsort der gräßlichen Bilderbogen noch heute eine sonderbare Berühmtheit genießt; daß es auch einen K. F. Schinkel hervorgebracht hat, hat man darüber vergessen. —

Es ist traurig, daß man Erörterungen über ästhetische Geschmacksfragen mit Klagen beginnen und auch beschließen muß. Da jedoch schon wirklich hinreichend räsoniert worden ist, wollen wir im Vertrauen auf eine baldige

Besserung der Verhältnisse mit dem Satze des Oheims Grünebaum in Raabes „Hungerpastor" schließen:

„Haue deinem Lamento den Schwanz ab."

Ästhetische Reinkulturen

Wer sich einmal mit Hippologie zu beschäftigen Gelegenheit hatte, wird sich der auch in allen Reiterkasernen befindlichen Bildertafel „*Das kranke Pferd*" erinnern, auf welcher sämtliche bekannten Pferdekrankheiten mit ihren Symptomen gewissenhaft eingezeichnet sind. So eine edle Rosinante könnte wohl kaum eine Stunde leben.

Auch ein Gegenstand unseres Kunsthandwerks wäre nichts weniger als lebensfähig, wenn er sämtliche in unserem Register verzeichnete Fehlern in trauter Harmonie vereinigen würde. Und dabei möge man noch in Rechnung ziehen, daß nach der Anschauung anderer besonders strenger Richter die Liste nicht einmal vollständig wäre, sondern noch vieles andere, z. B. schrägbegrenzte oder „unverständliche" Füllungen, fehlende Konturen oder Schlagschatten bei Plakaten, „herabfallende Vordergründe" und dergleichen noch mehr getadelt werden sollten. Es ist schon genug traurig, daß sich die Erzeugnisse unserer Kunstindustrie und unseres Kunsthandwerks nicht lediglich in *einer* der angedeuteten Richtungen versündigen, sondern gewöhnlich *mehrere* größere oder kleinere *Schönheitsfehler gleichzeitig* aufzuweisen haben. Um möglichst klar sehen zu können, haben wir uns bemüht, die verschiedenen Schwächen zu zerlegen, die einzelnen Gebrechen zu isolieren und so gewissermaßen *ästhetische Reinkulturen* zu Studienzwecken zu züchten, wie es etwa der Bakteriologe macht. Wenn wir die einzelnen Krankheitserreger in ihrem Wesen und in ihrem Verhalten zu verschiedenen Heilmitteln möglichst genau erkannt haben, wird uns deren Bekämpfung viel leichter fallen.

Aber wenn es uns auch gelänge, alle aufgezählten Sünden gegen den guten Geschmack aus unserem Kunsthandwerk *vollständig* zu beseitigen, hätten wir dann das erstrebenswerte Ideal vollkommen erreicht? — Gewiß nicht! Dann besäßen wir ein gewiß sehr *korrektes*, aber leider auch *wenig phantasievolles Kunstgewerbe*. Gegen das Handwerkliche wäre dann allerdings nichts auszusetzen, das Künstlerische käme aber nicht zur Entfaltung.

Für eine ganz bestimmte Zwecklösung gibt es ja in jedem Material und in jeder Technik strenggenommen nur ein *einziges höchstes Ideal*. Aber eine Wiederholung derselben Gebrauchsformen, nur mit den verhältnismäßig geringen Variationen verschiedener Schmuckmodifikationen, wäre — wie wir bereits gesehen haben, auf die Dauer einfach unerträglich. Eben weil als oberstes Schönheitsgesetz die unbedingte Vermeidung der einförmigen Langweile gilt, muß auch der gute Geschmack verschiedene *Ausnahmen* ausdrücklich oder stillschweigend gestatten.

Man kann bei näherer Beobachtung nun ganz deutlich erkennen, daß es *zwei Arten* von Dispensationen gibt, nämlich solche, die sich eine ganze Zeitperiode selbst einräumt, und solche, die sich einzelne Künstler oder Künstlergruppen, ohne jemand zu fragen, gegenseitig gewähren. Jede *Zeitepoche*

sucht sich, um sich von ihrer Vorgängerin zu unterscheiden, aus unserem Register einzelne Steckenpferde aus, auf denen sie herumreitet, gegen andere Punkte ist sie schwerhörig, ja nicht selten ganz taub. So unterstreicht die heutige Zeit die Materialechtheit doppelt, huldigt aber, was den Schmuck anlangt, geradezu mit Vorliebe dem Puritanismus; unsere Eltern dagegen überboten einander in der Schmucküberladung, sahen aber bezüglich der Materialsurrogate gerne durch die Finger; andere Zeiten werden wieder andere Fehler als erlaubt oder gar als lobenswert empfinden. — Aber auch der einzelne Künstler oder sein Kreis macht von der Tatsache, daß es in ästhetischen Dingen keine für alle Zeiten mit gleicher Strenge bindenden Gesetze, keine hochnotpeinliche Halsgerichtsordnung gibt, mitunter einen recht stattlichen Gebrauch.

Kleine beabsichtigte Fehler können recht pikant wirken, ähnlich wie die Schönheitspflästerchen der Rokokozeit, die den Teint der Haut nur um so strahlender erscheinen ließen. Aber selbst recht merkliche Abweichungen von der nächstliegenden logischen Lösung werden ohne Murren aufgenommen werden, wenn wir auf andere Weise durch Offenbarungen eines starken künstlerischen Könnens mehr als entschädigt werden. Wenn schon das Wort „Geschmack" dem so schwer in Worte zu fassenden Gebiete der Gaumen- und Zungenreize entnommen ist, können wir ja, um im selben Bilde zu bleiben, nicht nur an Speisen, sondern auch an das doch gewiß geschmacklose, aber eben darum nicht schlechte Wasser denken, das nach den Versicherungen eines griechischen Weltweisen das Beste wäre, während Luther allerdings behauptet: „Wasser tut's freilich nicht."

Übrigens sei nicht vergessen, daß die Verbrechen und Vergehen gegen den guten Geschmack, die wir aufgezählt haben, doch was ihre Schwere anlangt, recht verschiedener Art sind. Wenn wir für alles passende Strafen einführen sollten, dann gäbe es einen gewaltigeren Spielraum als in unseren Strafgesetzen: vom einfachen Nasenstüber bis zur qualifizierten grausamen Todesstrafe. Die Künstler, deren Schuld meist auf dem Konstruktionsgebiet zu liegen pflegt, kämen im allgemeinen viel besser weg als einzelne Schundwarenfabrikanten, die schon die schwersten Material- und Dekorverbrechen mit kalter Überlegung auf ihr Gewissen geladen haben. Diese haben keinen Anspruch auf Nachsicht oder mildernde Umstände, zumal sie sich nur von materiellen Vorteilen leiten ließen, während sich der Künstler, der in einer etwas weitgehenden Originalitätsliebe den realen Boden verliert, auf Schillers Wort berufen kann: Schönheit bedeutet Freiheit in der Erscheinung.

Eine allzu übertriebene Strenge in Geschmacksfragen ist aber nicht empfehlenswert. Keiner von uns ist frei von Schuld und Fehl, jeder hat in seiner eigenen Wohnung manches, was einem kritischen Richterblick nicht standhalten könnte, zumal Rücksichten der Pietät gegen andere wie gegen die eigene Jugend zu mancher Duldung verleiten, die einem Fernstehenden wunderlich erscheinen mag. Eine Strenge wäre aber auch insofern fehl am Ort, als uns ja alle Zwangsmittel fehlen, unseren Forderungen einen gebührenden Nachdruck zu verschaffen. Ja wir können weitere Kreise, die sich vielleicht durch verständnisinnige und liebevolle Überredung zur Abkehr von geschmacklosen Dingen bewegen ließen, durch barsches Verlangen geradezu in eine verstockte Opposition treiben.

Jedenfalls aber müssen wir uns stets darüber Rechenschaft zu geben suchen, was uns an einem Gegenstande gefällt und was nicht. Es kann etwas in der Form schön sein, aber in Material oder Farbengebung unseren Tadel herausfordern; bei einem anderen Stück von mißlungener Formgebung kann uns ein sympathischer und origineller Farbenakkord über die Mängel hinwegtäuschen usw. Erst die genaue Analyse zeigt uns, wo etwa der Hebel anzusetzen ist.

Die ästhetischen Reinkulturen, die wir in unserem System fein säuberlich zu ordnen versucht haben, mögen nur so lange Studienobjekte bleiben, als es notwendig ist.

Ein Ideal wäre es allerdings, wenn man die Abteilung der „Geschmacksverirrungen" im Stuttgarter Landesgewerbemuseum, die nach dem gleichen System angeordnet ist, in nicht zu ferner Zeit als bereits unnötig ganz auflösen könnte, wenn unser allgemeines Geschmacksurteil so verfeinert werden würde, daß alle diesbezüglichen Erörterungen nur noch ein rein akademisches, historisches Interesse aus einer früheren „barbarischen" Zeit hätten. Ich bin nicht genug Optimist, um das Morgenrot der entscheidenden Besserung schon für morgen zu erhoffen.

Nivellierungstendenzen

Jedes philosophische System, und mag es noch so fein ausgedacht sein, hat seinen Pferdefuß. Auch unsere Zusammenstellung aller Verbrechen und Vergehen, die der gute Geschmack zu meiden hat, kann, wie wir an vielen Stellen angegeben haben, leicht durchlöchert werden, wenn es sich eingestandenermaßen nicht um seriöse Schöpfungen des Kunstgewerbes handelt oder wenn die Narrenpritsche eines kräftigen Humors der stirnrunzelnden Kritik die Feder aus der Hand schlägt. Aber auch davon abgesehen mag man sich davor hüten, aus unserem System (wie aus jedem anderen, das etwa noch versucht werden sollte) die äußersten Konsequenzen zu ziehen. Konsequent ist die Natur, aber nicht die Kunst, soweit sie nicht selbst Naturgesetzen unterworfen ist. Der einzelne Künstler kennt die Folgerichtigkeit erst recht nicht, sondern nur der Pedant, weshalb man auch vom Kunsthandwerk nur Konsequenz verlangen kann, soweit das Handwerkliche in Betracht kommt.

Die starre Weiterverfolgung eines Weges führt zum Extrem, sei es zum äußersten Gebirgsgipfel, wo es keine Vegetation mehr gibt, sei es in die sumpfigen, ungesunden Niederungen des Flachlandes. Der gute Geschmack, dessen beste Definition — nach A. von Gleichen-Rußwurm — „der Sinn für Maß und Ziel heißen könnte", geht aber jedem Extrem, jedem Lärm aus dem Wege. „Der Geschmackvolle" — bemerkt R. Schaukal treffend — „sagt zu geschmackvollen Dingen nichts als ein stilles Du. Sein ebenso stilles Sie vor geschmacklosen Dingen ist das Abweisenste an Distanzgebot, was erdenkbar ist".

Darin liegen die großen Vorzüge, aber auch der Nachteil des guten Geschmacks; darin liegt auch der Unterschied zwischen Geschmack und Kunst. Die Kunst weicht nämlich, selbst wenn sie nicht ausgesprochene Tendenzkunst ist, ganz bewußt den Extremen nicht immer aus und darf dies nicht einmal tun, wenn es sich um große Temperamentsausbrüche, um die Darstellung wild entfesselter Leidenschaften handelt. Gerade der starke Künstler wehrt sich mit

Recht gegen alle Nivellierungstendenzen; seine Herrennatur will nichts von „Egalité“ wissen, er pocht auf seine Ausnahmestellung und übersetzt spottend die goldene Mittellinie, die „Aurea mediocritas“ des Horaz mit „Mittelmäßigkeit“. Die von einem außergewöhnlichen Werke hypnotisierte Menge jubelt dem Schöpfer begeistert zu und verfällt rasch in die Exklusivität, die einseitig nur noch das gelten lassen will, was von ähnlichen Grundsätzen ausgeht, ja diese womöglich noch steigert. Die Lichtseiten unsterblicher Meisterwerke werden durch die Schatten zahlloser schwächlicher Epigonenarbeiten verdunkelt, und eine naturgemäße Reaktion mit ganz anderen Tendenzen ruht nicht eher, bis sie das Schlachtfeld als Siegerin behauptet.

Der gute Geschmack dagegen ist nicht streitbar aufgelegt; er ist kein Drachentöter, sondern ein stiller Apostel, der nicht die Lorbeeren des Kampfes, sondern die Palme des Friedens, der Zufriedenheit, des Glückes bringt; er will allen guten Bestrebungen Gerechtigkeit widerfahren lassen, aber gerade darum wird er mitunter extravaganten Kunstleistungen gegenüber, die ihren eigenen Maßstab beanspruchen, ungerecht und sieht nur die Übertreibungen, die Abirrungen von der Mittellinie, ohne die unvergleichliche Höhenluft zu spüren, die besonders die vegetationslosen Gletschergrate auszeichnet. Die temperamentvolle Kunst ist einer radikalen politischen Partei zu vergleichen, die für die auf dem letzten Parteitage formulierten Ideale durch dick und dünn geht, während der Geschmack im gleichen Bilde etwa einer verantwortlichen Regierung entspräche, die berufsmäßig nach verschiedenen Richtungen ausgleichend tätig ist und ehrenvolle Kompromisse abzuschließen trachtet. Extreme Regierungstendenzen haben sich nie lange zu halten vermocht, wogegen einer milden (aber nicht schwachen!) Hand die Zügel lange nicht entgleiten, mögen auch satirische Witzblätter die Unentschiedenheit des herrschenden Systems noch so blutig geißeln.

Der gute Geschmack ist wie ein erfahrener Pädagog, der eine ihm anvertraute Schar von oft ungebärdigen Jungen zu leiten hat und nach allen Seiten hin ermahnen muß, nicht zu tollkühn zu sein, damit kein Unglück entstehe. Aber trotzdem klettert der eine Junge auf einen hohen Baum, ein anderer springt eine steile Böschung hinab, ohne daß der Lehrer jedesmal zu Strafmitteln greift, wenn er weiß, daß der betreffende Unfolgsame gewandt oder stark genug ist, und ein Unfall des Mißlingens nicht befürchtet werden muß; die Schwächlichen werden dagegen sorgfältiger im Zaume gehalten, damit sie nicht straucheln.

Wenn alle Menschen Genies wären, so wäre das Leben unerträglich; lauter Führer ohne Gefolge, lauter Generale ohne Soldaten, ein jeder mit dem stark betonten Rechtsanspruch, sich schrankenlos ausleben zu dürfen ohne Rücksicht auf Mit- und Nachwelt — das wäre eben die allgemeine Anarchie. Nicht weniger entsetzlich wäre eine führerlose, stumpfsinnige Lethargie ohne Impulse, ohne Leben. Die Welt sorgt schon für die entsprechende Nivellierung, damit die Bäume nicht in den Himmel wachsen, aber auch das Knüppelholz nicht überwuchere. Wie sagt doch F. Raimund im „Verschwender“:

> Das Schicksal setzt den Hobel an
> Und hobelt's beide gleich.

Und wenn sich ein Brett nicht glatt hobeln läßt, wenn ein harter Ast just die Holzfaser durchkreuzt?

Denken wir wieder an den Pädagogen, von dem wir eben sprachen. Er hat soeben seinen Kindern irgendwelche schönen Gebote oder Regeln warm ans Herz gelegt; kaum wendet er sich ab, als ihm einer der Schlingel eine lange Nase dreht. Was wird aus diesem hoffnungsvollen „Früchtel“ dereinst wohl werden? Man muß nicht gleich das Schlimmste befürchten. Vielleicht schmückt einen solchen Rangen ein Menschenalter später gerade der Lorbeer einer Koryphäe oder ein Ministerfrack.

Aber noch von einer anderen Gleichmacherei mag wenigstens nebenhin gesprochen werden, weil sie heutzutage in nichts weniger als erfreulicher Weise ihre Reflexe auf Kunst und Geschmackskultur wirft. Die alten sozialen Schranken sind — gewiß nicht unbegründet — gefallen, aber neue Differenzierungen haben sich noch nicht herausgebildet. Der demokratische Zug unserer Zeit will sogar mit den letzten Resten ehemaliger Unterschiede aufräumen, ohne aber neue Unterscheidungsmerkmale aufgestellt zu haben, die doch gewiß in einer hervorragenden Naturanlage und Befähigung, in einer reichen allgemeinen oder besonderen Bildung, in einer den Durchschnitt überragenden Arbeitsleistung, in der Schaffung unvergänglicher Kulturwerte, kurz, in der Qualität gegeben sein sollten. Die Nivellierungstendenz unserer Tage läßt jedoch nur die Quantität, die Masse gelten; es soll nicht nur, wie es die Gerechtigkeit fordert, jeder vor dem Gesetze gleich sein, sondern jeder soll auch gleichviel zu sagen haben, und wäre er auch ein Idiot oder ein notorisches Faultier. Daß diese ungesunde Unterstreichung der Quantität auf Kosten der Qualität nicht ohne Einfluß auf die Kunst- und Geschmackentwicklung bleiben kann, liegt auf der Hand. Gerade hier haben wir auch den Schlüssel zu suchen, daß die Kunstpflege in den staatlichen Vertretungskörpern, wie in den Programmen der politischen Parteien, eine so geringe Rolle spielt, weil sich viele fürchten, Kunstforderungen, die als „Luxus“ bezeichnet werden, zu erheben, und lieber die sogenannten Notwendigkeiten betonen. Damit soll natürlich einer obrigkeitlichen Einmischung in Fragen des Geschmackes, die schon Graf Harry Keßler beim Weimarer Künstlerbundtag 1910 mit Recht ablehnte, keineswegs das Wort geredet werden, sondern nur der materiellen Förderung der schönsten Kulturblüte in einem viel größeren Umfange.

Wenn schon die ästhetische Seite derzeit einem vielfach so geringen Verständnis begegnet, möge man wenigstens die volkswirtschaftliche Seite nicht aus dem Auge verlieren und sich stets vor Augen halten, was zum Beispiel München vor Ludwig I. war und was es seither, durch die planmäßige Weiterverfolgung derselben Kunstpolitik geworden ist.

Mit dem Nivellieren, d. h. mit dem Herabdrücken der besten Qualitätsleistungen durch Verständnislosigkeit und mangelnde Opferwilligkeit, und mit dem gequälten Aufpäppeln wertloser Massenerzeugnisse, die unberechtigterweise Titel und Charakter guter Leistungen bekommen, kann man stets nur einzelnen — und zwar denjenigen, die es am wenigsten verdienen — vorübergehend helfen; die Allgemeinheit leidet darunter. Wir nützen uns und unserer Zukunft, wenn wir den Unterschied zwischen Gut und Schlecht nicht verwischen. In dieser Beziehung soll die Geschmackskultur nicht nivellierend sein.

Imponderabilien

Es ist noch nie ein System aufgestellt worden, das nicht bald auch bekämpft worden wäre; so wird dies aller Voraussicht nach auch bei diesem Buche der Fall sein. Diejenigen, die sich bisher mit anderen Gedankengängen beruhigt haben, ärgern sich, daß unsere Zusammenstellungen vielleicht nicht ganz in ihren Kram passen; und diejenigen, die sachlich keine Einwendungen zu machen hätten, ärgern sich auch, weil diese eigentlich so naheliegenden Dinge nicht — ihnen eingefallen sind. Die reinen Historiker schmerzt es, daß man die Objekte aus früheren Jahrhunderten nicht kritiklos als unübertreffliche Vorbilder gelten lassen will, sondern auch an ihnen mitunter Geschmacksentgleisungen feststellt, statt alle ästhetischen Forderungen aus der Kunstgeschichte oder womöglich nur aus der Archäologie zu destillieren. Aber auch die zünftigsten Ästhetiker können über unsere Bestrebungen die Nase rümpfen, weil wir uns ausschließlich mit dem Kunstgewerbe beschäftigt haben, das sie ja doch nie für voll nehmen, sondern höchstens nebenhin auch gelten lassen. Man sieht, allen ähnlichen Versuchen stehen von vornherein zahlreiche Gegner gegenüber, die, so verschieden sonst ihre Ansichten sein mögen, einander in diesem Punkte die Hände reichen.

Die grimmigsten Feinde jeder Aufklärungsarbeit ästhetischer Art sind aber in der Regel die Künstler selbst. Niemand läßt sich gerne in die Karten blicken, und niemand freut sich, wenn Waffen geschmiedet werden, die sich im Besitze eines Dritten gegen einen kehren könnten. Dies gilt schon im gewöhnlichen Leben, wo gewöhnlich jeder Blick in die Werkstatt nicht nur aus Konkurrenzgründen allen Berufenen, sondern auch allen Unberufenen untersagt wird, da man nicht wissen kann, ob Indiskretionen nicht zum Schaden des Beobachteten ausgenutzt werden. Bei der Künstlerwerkstatt treten aber noch ganz besondere Momente hinzu.

Schon dadurch, daß sich die Kunst ja in erster Linie an das Gemüt, nicht an die Verstandeskräfte wendet, daher in ihrem innersten Wesen nie restlos ergründet werden kann, wird sie von einem Nimbus des Geheimnisvollen umgeben, der dem Heiligenschein des Göttlichen zum Verwechseln ähnlich sieht. Es ist somit nur wohlverstandenes Berufs- und Standesinteresse, wenn die Künstler, und zwar nicht nur die bildenden Künstler, alles aufbieten, um die Kunst beim Volke als ein verschleiertes Bild von Saïs erscheinen zu lassen, und alle illusionsstörenden Bestrebungen, wenn sie sie auch nicht verhindern oder stören können, wenigstens nicht zu fördern. Franz von Lenbach hat dies direkt ausgesprochen: „Wenn der Zauber des Geheimnisvollen zerrissen wird, geht es oft in der Kunst wie bei dem Bildnisse von Saïs.“ Liebermann sagt: „Alle bildende Kunst ist Hieroglyphe“, obwohl sich seine Gemälde nichts weniger als in mystische Regionen verlieren, wie etwa die von F. Khnopff.

Auf anderen Kunstgebieten kann man das gleiche beobachten. Ludwig Riemann spricht von der Ästhetik des „Ungenauen“ in der Musik, also in jener Kunst, die überhaupt keine genau umgrenzten Vorstellungen, sondern nur beiläufige Stimmungen zu vermitteln vermag. Aber auch in der Dichtkunst, die ja

in der hüllenlosen Realistik am weitesten gehen kann, werden zahllose Stimmen laut, die vor einer Preisgabe der Geheimnisse warnen. Hier nur drei für viele:

Schrei nicht nach Klarheit, Mensch!
Verklärung soll sein!
Komm, Lichtschein, hilf! Schlag in die Schatten drein!
Geheimnis, pack' ich dich?

Richard Dehmel (Rembrandts Gebet).

„Laß nie dich erraten," hör' ich ihn immer,
„Kennt man dich ganz, so verlierst du", paß auf,
„Alle Bedeutung im irdischen Lauf."

Detlev von Liliencron (Goethe und der Affe).

Du kommst nicht durch,
Glaub mir, du kommst nicht durch,
Wenn du bei allem immer wieder
Stehst und alle Schleier hebst
Und in die letzte Tiefe gräbst.
Du kommst nicht durch
Und nimmst den Dingen ihre beste Freude,
Und brichst den Glanz, der dich an ihnen lockt!

Laß ruhig auch dem schönen Schein
Sein bißchen Recht!
Auch Schein ist echt,
Will er nichts weiter sein!

Cäsar Flaischlen (Vom schönen Schein).

Ganze Dichtungen — man denke nur an einzelnes von Gerhart Hauptmann — sind nichts anderes als aneinandergereihte poetische Fragezeichen. Von da bis etwa zu Wortneubildungen, die zwar klingen, aber keinen bestimmten Sinn haben, oder bis zu der Gedankenstrichliteratur, über die sich schon der deutsche Musenalmanach von 1771 lustig macht, kann man das schwankende Mondschein-oszillieren, das nebelhafte Clair-obscur, das Spiel mit Worten, hinter denen sich Gedanken verbergen können, leicht verfolgen.

Selbst Goethe, nach dessen Ansicht zum Unterschied vom Modernen nur „das antike Magische und Zauberische Stil hat", läßt seinen Theaterdirektor im Faust-Vorspiel „in bunten Bildern wenig Klarheit" fordern, obwohl er in den Propyläen verkündigt: „Wer zu den Sinnen nicht klar spricht, redet auch nicht rein zum Gemüt."

Wir halten uns wohl am besten an Otto Ernst, der so richtig sagt: „Jedes echte Kunstwerk ist eine Eroberung im Gebiete des Unsagbaren." Das heißt wohl mit anderen Worten, daß eine künstlerische Schöpfung, die bereits Gestalt und Form angenommen hat, somit nicht mehr lediglich latent in der Phantasie ihres Schöpfers schlummert, aufgehört hat, etwas Unsagbares, Unfaßbares, Nebelhaftes zu sein, obwohl damit natürlich noch lange nicht gesagt ist, daß sie sich nun nach allen Regeln der empirischen Wissenschaften restlos zerfasern zu lassen braucht. — Aber „Nebelhaftes darf nicht für das Seelenvolle gehalten werden", meint der geistreiche M. Nissen, wenn er die „Stimmungsdusler" wegen ihrer Furcht vor der „unangenehmen Deutlichkeit" verlacht. —

Da wir es hier mit kunstgewerblichen Angelegenheiten zu tun haben, darf die Rücksichtnahme auf ästhetische Imponderabilien nicht zu weit gehen; das rein Handwerkliche kennt dergleichen überhaupt nicht. So lehrt auch der englische Reformator William Morris: „Nehmen Sie sich vor aller Unbestimmtheit in acht", und Hermann Obrist, selbst ein ausübender Führer in unserer kunstgewerblichen Bewegung, betont: „Einer der Wege zur Kunst ist die intelligente Überlegung."

Wir werden daher transzendentalen Visionen gegenüber, wie dem „Jähzorn", „Schlummer", „Flüster" von Katharina Schäffner[1]), skeptisch gegenüberstehen und noch weniger Diwankissen mit „okkulten Mustern" zujubeln, die eine unternehmende Firma nach somnambulen Zeichnungen eines in den „Trancezustand" versetzten, bedauernswerten „Malmediums" in den Handel bringt. Andererseits wollen wir auch nicht auf dem nüchternen, realistischen Standpunkte des Aufklärungsschriftstellers Dr. Biedenkapp stehen, der den Kindern die Freude an dem Märchen, dem „literarischen Alkohol für die jungen Gehirne", rauben will. Es ist ein gewaltiger Unterschied, alles Psychische der wissenschaftlichen Betrachtung entrücken zu wollen, oder aber jenen fünf amerikanischen Ärzten zu glauben, die anfangs 1907 — wenn die Blättermeldungen keine „Enten" waren — durch genaue Wägungen von Sterbenden und eben Verstorbenen festgestellt haben wollen, daß die menschliche Seele etwa 15 Gramm wiege, oder sich gar — wie jüngst behauptet wurde — photographieren lasse! —

Unsere Kunstschriftsteller neigen, schon um es sich mit den Künstlern nicht zu verderben, ihrer Mehrheit nach dahin, daß man in Kunst- und Geschmacksfragen dem Geheimnisvollen einen großen Spielraum einräumen müsse. Lothar von Kunowski, dessen geistreiche und elegante Wendungen sich so schön lesen, ist selbst zu sehr Künstler, um als objektiv gelten zu können. Aber auch R. Schaukal nennt das Schöne ein „Infinitesimalproblem", das „nicht nach Regeln lebt, sondern kraft seines immanenten Gesetzes"; nach seiner Meinung ist der Geschmack etwas „Unwägbares", er ist immer „inkognito . . . zumal heute, da alles zur Undeutlichkeit sich drängt". Robert Breuer sagt viel vorsichtiger: „Jede Weltanschauung hat etwas Geheimnisvolles; das ist die Basis ihrer Größe." Warum wird aber so viel über Kunst und über Geschmacksfragen von jenen Autoren geschrieben, welche diese Angelegenheiten als unserer Erkenntnis entrückt hinstellen? Warum wird das Feld nicht andern überlassen, die selbst auf diesen Gebieten zu greifbaren und anscheinend nicht immer unrichtigen Ergebnissen kommen? Oder will man nur die Münchner Schule Hildebrand-H. Cornelius bekämpfen, die überall Übersichtlichkeit und Einheitlichkeit der Erscheinung fordert?

Man soll doch ja nicht glauben, daß man irgendeinem Kunstwerk etwas an Wert und Interesse nehme, wenn man sich die Mühe gibt, seine Geheimnisse zu ergründen, vielfach verschlungene Fäden aufzudecken und einzelne Beziehungen aus der Gedankenwelt seines Schöpfers oder seiner Umgebung zu erklären. Da müßten ja sämtliche Meisterwerke früherer Jahrhunderte, ganz besonders alle Plastiken des klassischen Altertums längst totgeredet und totgeschrieben worden sein, was jedoch erfahrungsgemäß nicht der Fall ist. Es gibt allerdings

[1]) „Kunstwart" XXI, 22 (1908).

eine Gattung von Kunstgeschichte, die „froh ist, wenn sie Regenwürmer findet", und eine Gattung von Ästhetik, die uns die Lust an der Beschäftigung mit dem Schönen gründlich verleiden könnte. Deswegen muß man aber noch nicht die Klage Nietzsches teilen: „Ach, immer nur abziehende und erschöpfte Gewitter und gelbe, späte Gefühle! Ach, immer nur Vögel, die sich müde flogen und verflogen und sich nun mit der Hand haschen lassen — mit unserer Hand! Wir verewigen, was nicht mehr lange leben und fliegen kann, müde und mürbe Dinge allein!" —

Daß die Kunst nur aus Imponderabilien bestünde, deren Erörterung sich erübrigt, lassen wir uns von niemand einreden; daß jedoch in jeder Kunst Imponderabilien mehr oder weniger enthalten sind, darf auch nicht geleugnet werden. Selbst im Kunstgewerbe sind zum Beispiel Material und Konstruktion nicht etwa sozusagen „auf Gehrung" miteinander verbunden; manche anderen Fragen spielen da ebenfalls mit hinein, selbst solche, die sich unserer Analyse entziehen, die somit auch in unser System nicht aufgenommen werden konnten.

Die Kunst gleicht in mancher Beziehung der Meteorologie. Die Gründe, die eine Änderung der Witterung veranlassen, sind uns nicht ganz unbekannt; und trotzdem ist es so unendlich schwer, aus den zahllosen, verschiedenartigen Faktoren genaue Berechnungen zu gewinnen. In der Kunst gibt es auch so etwas wie Temperaturschwankungen, allerhand Luftströmungen in allen Höhenlagen, Feuchtigkeitsunterschiede, elektrische Entladungen und nicht zuletzt sphärische Einflüsse von anderen Himmelskörpern; und hier fehlen uns sogar alle wissenschaftlich exakten Instrumente, um alle Strömungen und Unterströmungen messen zu können!

Zu vollständiger, restloser Klarheit in Kunstangelegenheit vorzudringen, wird man nie fordern dürfen. Nicht einmal im Kunsthandwerk wird es gelingen, die letzten, äußersten Elemente klarzulegen, zumal wir selbst beständig an der Arbeit sind, immer wieder neue Momente hineinzugeheimnissen. Man denke nur an die vielen Motive, die erst in den letzten Jahren durch die Anregungen der Tiefseeforschung aus dem Bereich der niedersten und mikroskopischen Tierwelt aufgenommen worden sind, man denke an die künstlerische Umbildung von Naturdetails, wodurch namentlich unsere kunstgewerblichen Lehranstalten — wie z. B. Düsseldorf unter P. Behrens[1]) — ihren Ornamentschatz enorm erweiterten; man denke an die heutzutage so ausgedehnte Heranziehung von Zufallswirkungen, denen die Naturwissenschaft immer neues Material zuführt[2]) — und man wird die Schwierigkeiten ermessen können, die sich einer systematischen Bearbeitung unseres Gegenstandes immer wieder neu entgegenstemmen.

Wollten wir alle Imponderabilien etwa über die Grenzen der naturalistischen und stilisierten Verwendung von Naturmotiven oder über harmonische Farben-Zwei-und-Dreiklänge oder über die Geheimnisse der Monumentalität und über viele ähnliche Fragen zum Teil auch kunstgewerblicher Natur in das Prokrustesbett von Paragraphen drängen, dann verlören wir den realen Boden unter den Füßen. Unser System ist bewußt allen großen Problemen aus dem Wege gegangen, denn das sind weniger Fragen des Geschmacks als solche der seriösesten

---

[1]) „Dekorative Kunst", August 1904.

[2]) Zum Beispiel Otto Lehmann: Flüssige Kristalle und deren scheinbares Leben. Leipziger „Illustrierte Zeitung", Nr. 3332, vom 9. Mai 1907.

Kunst. Was lehrbar und erlernbar im Kunsthandwerk ist, sollte hier möglichst eindringlich zur Behandlung gelangen; das ist das Ziel unseres Buches. Ein unfruchtbarer Streit um Imponderabilien brächte uns kaum viel weiter. Lassen wir doch der Künstlerfreiheit eine Domäne, auf der sie sich glänzend betätigen und uns ohne Zwang ihre Geheimnisse offenbaren kann. Aber überall dort, wo Fragen des Taktes und des guten Geschmackes speziell im Kunstgewerbe eine allgemeine Richtungslinie wünschenswert erscheinen lassen, dürften unsere Ratschläge zur Vermeidung von allerlei Geschmacklosigkeiten nicht überflüssig erscheinen. Wenn erst der Schutt und Mist, dessen Hinwegschaffung bisher noch nicht recht ernstlich angeordnet worden war, verschwunden sein wird, dann werden die Baumeister eine leichtere Arbeit haben, feste Fundamente für das Gebäude des guten Geschmackes, das hoffentlich kein Luftschloß mehr sein wird, zu legen.



Tafeln in Farbendruck

Text s. Seite

I. Mitra mit Kolibrifedernschmuck (Stammbaum Christi), Spanien, 16. Jahrh. Anfang, Wien, k. k. Hofmuseum 32
II. Gotische Wanddekoration mit geschliffenen böhmischen Halbedelsteinen. Prag, St.-Veits-Dom, Wenzelskapelle 284
III. Fliederzimmer aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Gotha, herzogl. Schloß Friedenstein 297
IV. Renaissance-Kameen-Pokal. Wien, k. k. Hofmuseum 342

Einfarbige Tafeln

I. Zirbelkieferzimmer aus dem Judenhof von Goldegg, 1606. Salzburg, Museum Carolino-Augusteum 24
II. Meßgewand in Strohhalmstickerei, 17. Jahrhundert. Prag, Domschatz von St. Veit 36
III. Kändler: Kopf des Reiterstandbildes August III. von Sachsen-Polen. Dresden, Kgl. Porzellansammlung 52
IV. Porzellanzimmer im Gräflich Dubskyschen Palais zu Brünn 56
V. Geschnittener Eisenstuhl von Thomas Rucker in Augsburg, 1574. Im Besitz des Earl of Radnor in Longford Castle 63
VI. Elfenbeinzimmer von Johann Moritz von Nassau-Siegen. Berlin, Hohenzollern-museum 66
VII. Barock-Bernsteinzimmer, ehemals im Berliner Schloß, jetzt im kaiserlich russischen Besitz in Zarskoje Selo 66
VIII. Porzellanvase von Gottfried Semper mit „Gemmen“ am Nodus. Dresden, Kgl. Porzellansammlung 89
IX. Fayenceofen in Gestalt einer Schubladenkommode, 18. Jahrh. Mitte. München, kgl. Residenz, chinesisches Kabinett 103
X. Ofen in Gestalt eines Büchergestelles „Bibliotheca Vulcano consecrata“. Salzburg, Museum Carolino-Augusteum 103
XI. Kassetten-Decke des Winkelriedzimmers aus Stans; Papiertapeten als Holzmaser-Surrogat, 16. Jahrh. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum 122
XII. Stiege mit abgeschrägtem Fensterkorb im ehemaligen Kaufhaus, jetzt Museum, zu Colmar i. E. 167
XIII. Spielbrett, zugleich Positiv-Spinett, von Meidling in Augsburg, 1587. Wien, k. k. Hofmuseum 172
XIV. Mariä Verkündigung, von Teige. Museum von Nördlingen. Darauf rechts rückwärts eine Bank mit Klapplehne 174
XV. E. Häckel, Kunstformen in der Natur. Nach dem gleichnamigen Werke . . 292
XVI. Elfenbeinpokal des 17. Jahrhunderts. Nürnberg, Germanisches National-Museum 314

Abbildungen

Seite

1. Paul Neuenborn-München: Parodistische Nudlmayer-Einrichtung, 1908 . . . 13
2. Bergkristallschale, Freiburg, 1633; verdeckte Risse. Stuttgart, Altertümersammlung 21
3. Alt-Japanisches Teekümmchen mit vergoldeten Sprüngen. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 22
4. Schellen-Pokale. Berlin, Sammlung Mühsam 23

Seite
5. Modernes Wiener Glas mit archaisierenden Blasen. Stuttgart, Landesgewerbemuseum . . . 25
6. Straußenei mit Porzellanfuß. Dresden, Grünes Gewölbe . . . 26
7. Menschenknochen-Dekoration. Kirche von Sedletz in Böhmen . . . 27
8. Empire-Brieftasche, Stickerei in Menschenhaaren. Stuttgart, Landesgewerbemuseum . . . 28
9. Blumenstrauß aus Menschenhaaren, 19. Jahrhundert, Mitte. Stuttgart, Landesgewerbemuseum . . . 29
10. Rokokoschüssel aus einer Damhirschschaufel. Dessau-Wörlitz, Got. Haus . . 30
11. Thronstuhl aus Narwalzähnen; 1671. Kopenhagen, Schloß Rosenborg . . . 31
12. Teller aus Fischbein; 17. Jahrhundert Anfang. Ulm, Museum . . . 32
13. Bild aus Fischschuppen. Stuttgart, Landesgewerbemuseum . . . 33
14. Neujahrskarte auf Spinngewebe. Wien, Dr. Figdor . . . 34
15. Neujahrskarte auf Eihaut. Wien, Dr. Figdor . . . 34
16. Samenkapsel-Riechfläschchen, silbermontiert, 1636. Ulm, Museum . . . 35
17. Napoleon-Blatt-Silhouette. Stuttgart, Sammlung Dorn . . . 36
18. Japanische Wurzelholzschnitzerei. Stuttgart, Landesgewerbemuseum . . . 40
19. Mexikanische Tonvase mit Porzellanscherbenschmuck. Stuttgart, Landesgewerbemuseum . . . 41
20. Papiergeknetete Medaillons der Decke aus dem Hause zur Gemse in Freiburg. Zürich, Landesmuseum . . . 42
21. Italienisches Pasticciokästchen mit Parisurteil. Eisenach, Privatbesitz . . . 43
22. Karikaturen in Briefmarkenmosaik . . . 44
23. Wachsbildnis Leopold I. Darmstadt, Museum . . . 45
24.—26. Drei Wiener Neujahrskarten von Endletsberger (Spiegel, Glassteinchen, Stroh). Wien, Frau Carl Mayer . . . 46—47
27. Wallfahrtsmadonna aus Przibram in Böhmen . . . 51
28. „Manneken-Pis“ von Brüssel im „Festkleid“ . . . 52
29. Taschenuhr aus Holz. Stuttgart, Landesgewerbemuseum . . . 53
30. Taschenuhr aus Bein. Berlin, Kunstgewerbemuseum . . . 53
31. Taschenuhr aus Kristall. Berlin, Kunstgewerbemuseum . . . 53
32. Standuhr aus Papier. Stuttgart, Landesgewerbemuseum . . . 54
33. Tonkanzel von 1565, Strehla in Sachsen, Kirche. Nach Bau- und Kunstdenkmäler von Sachsen 27 . . . 55
34. Meißner Porzellan-Spitzenfigur: Das Gefühl; 18. Jahrhundert Ende . . . 56
35. Fauteuil mit Glasperlenstickerei, um 1860. Privatbesitz . . . 58
36. Spätantikes Diatretumglas. München, Antiquarium. Nach „Kunst und Kunsthandwerk“ . . . 59
37 Venezianischer Barockspiegelrahmen. Salzburg, Museum Carolino-Augusteum 60
38. Spiegelschrank von Sang. Braunschweig, herzogliches Museum . . . 61
39. Geschnitzter Holzleuchter von Bagard-Nancy. Prag, Kunstgewerbemuseum . 62
40. L. Zick: Drechslerkunststück. Nach J. G. Doppelmayr: Nürnberger Math. und Künstler, 1730 . . . 63
41. Kaffeetasse aus Gußeisen nach Porzellanvorbild. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 64
42. Elfenbeinpferd in durchbrochener Kugel, von Planzone. Florenz, Nationalmuseum 65
43. Chinesische Schachfiguren mit Ajour-Kugelfüßen. Stuttgart, Landesgewerbemuseum . . . 66
44. Tischchen aus Leder, 19. Jahrhundert Mitte. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 67
45. Wiener Gratulations-Zugkarte, freischwebender Schmetterling . . . 67
46. Silberner Lehnstuhl. Kopenhagen, Schloß Rosenborg . . . 70
47. Papeteriekassette mit Spiegeln, um 1830. Stuttgart, Landesgewerbemuseum . 72
48. Kupferstich mit Seide und Tüll, 18. Jahrhundert, Anfang. Jena, Museum . . 73
49. Fayencekanne, ohne vollendete kalte Bemalung; um 1700. Stuttgart, Landesgewerbemuseum . . . 74
50. Luther-Kelchglas mit Lackmalerei. Nürnberg, Stadtbibliothek . . . 75
51. Wiener Porzellandose mit Lackpikeetechnik; ehemalige Lanna-Sammlung, Prag 76

Seite

52. Porzellan-Empiretassen mit Glasboden, von Desprez-Paris; 19. Jahrhundert Anfang. Stuttgart, Sammlung Pazaurek 77
53. Boulle-Schrank, Paris, Mobilier de la couronne. Nach L'art pour tous . . . 78
54. Metallintarsiarahmen von Gebrüder Erhard, Schwäbisch-Gmünd 79
55. Moderne Steingutvase mit Hammerschlagschmuck. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 80
56. „Militarismus", Steinfigur von N. Hansen-Jacobsen. Nach „Dekorative Kunst" 81
57. Berliner Porzellan-Panthergruppe von Puchegger. Nach Julius Hoffmann: Deutschlands Raumkunst in Brüssel 1910 82
58. Gotischer Dachziegel in Holzform. Stuttgart, Altertümersammlung 82
59. Holzfäßchen in Goldschmiedearbeit. Luzern, ehem. Bossard-Sammlung . . . 83
60. Neues Fayence-Buttergefäß in Art von hölzernen Spanarbeiten 83
61. Steingutkörbe der Biedermeierzeit. Stuttgart, Privatbesitz 83
62. Ilsenburger Gußeisenschränkchen in Holzform, 1888. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 84
63. Keramische Gefäße, wie aus Brettchen, 1905. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 85
64. Fayenceväschen im Glascharakter, 1908. Stuttgart, Landesgewerbemuseum . . 85
65. Meißner Porzellanbecher, 19. Jahrh. Mitte, Imitation eines geschliffenen Glases. Stuttgart, Privatbesitz 86
66. Böhmisches Schliffglas; 19. Jahrh. Mitte; Vorbild für den nebenstehenden Porzellanbecher. Stuttgart, Privatbesitz 86
67. Hyalitgläser mit chinesischem Lackdekor; Südböhmen um 1820—30. Stuttgart, Privatbesitz 87
68. Japanische Eisenblechschachtel in Kartonnagearbeit. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 87
69. Harnisch mit textilen Landsknechtspuffen. Wien, Hofmuseum. Nach v. Sacken 89
70. Gepreßte Lederfüllung als Stickereiimitation, um 1880. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 88
71. Neues „Vignetten-Mosaik" nach F. H. Ehmcke; als Stickvorlage besser denn als Buchschmuck geeignet 90
72. Jacquard-Porträt in Jacquard-Webetechnik. Stuttgart, Landesgewerbemuseum . 91
73. Raffaels Sixtina in Straminstickerei, um 1890. Schloß Zwingenberg 92
74. Raffaels Sixtina in Nadelmalerei von Clara Ripberger. Dresden 1897 . . . 93
75. Nadelmalerei in Schwarz und Weiß von S. Nishimura, Kioto 1900 94
76. Rokoko-Stengelblumengefäß von Ludwigsburg in Ton, Fayence, Porzellan und Steingut 95
77. Drei ägyptische Tongefäße mit Kerbschnittschmuck. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 97
78. Elfenbein-Schraubenflasche mit Steinquadermotiv. Wien, Hofmuseum . . . 98
79. Siegburger „Schnellen" in Nachbildungen von gepreßtem Messing und als bronzierte Gipsattrappe. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 99
80. Persischer Kugel-Fußbecher, 14. Jahrh. Berlin, Sammlung von Sarre 101
81. Leipziger Silber-Römer. Nach „Kunst und Kunsthandwerk" 102
82. Gold-Römer mit Email, 1688. Gotha, Museum 103
83. Porzellan-Römer aus Gera, um 1790. Leipzig, Kunstgewerbemuseum. Nach Graul-Kurzwelly 104
84. Englischer Silberbecher mit Nuppen. Nach „Kunst und Kunsthandwerk" . . 104
85. Zinnzunftgefäß in Form eines Küferschlägels. Ulm, Altertümersammlung . . 105
86. Zinnzunftgefäß in Form eines Weberschiffchens. Innsbruck, Museum Ferdinandeum 105
87. Zinnzunftgefäß in Form einer Schere. Stuttgart, Altertümersammlung . . . 105
88. Zinnzunftgefäß in Form einer Brezel, 1903. Von G. von Seidl-München. Nach „Kunst und Handwerk" 106
89. Wiener Porzellanschale von 1824 als Tigermuschel. Materialattrappe Lanna-Sammlung 107
90. Neue Irisglasvase als Muschel. Stuttgart, Privatbesitz 107
91. Wiener Porzellan-Briefbeschwerer von 1859, Materialattrappe. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 108

Seite

92. Uhrenhalter in Form einer Stiefelsohle aus Baumschwamm. Thüringen 1910. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 108
93. Russisches Metallkörbchen mit Serviette aus Metall, 1891. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 109
94. Venezianische Glasschale mit nur aufgemaltem Spitzentuch, 1893. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 109
95. Japanische Tonschale mit buntem Deckchen, alles nur keramisch. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 109
96. Ältestes Materialsurrogat, schwarzweiß geflecktes Tongeschirr aus Abusir-el-melek, um 3500 v. Chr. nebst Steinoriginal. Berlin, Ägyptologisches Museum 111
97. Mit Blech verkleidete Hausfassade, 1900. Nach den Mitteilungen des Bundes für Heimatschutz in Württemberg 112
98. Neuzeitliche künstliche Tuffstein-Ruine von Clingen in Thüringen. Nach dem Preisverzeichnis 113
99. Friedrich der Große, neues Holzelfenbeinfigürchen in Porzellanimitation . . 114
100. Bucheinband von 1637, Surrogat für Transluzidemail. Raudnitz, Fürst Lobkowitz 115
101. Egermann-Glasvase mit Pâte-sur-pâte-Malerei, um 1810, Nachahmung von Wedgwoods Jasperware. Stuttgart, Sammlung Pazaurek 117
102. Beingläser, Surrogate für frühestes Meißner Porzellan, Sachsen und Böhmen, um 1730. Stuttgart, Sammlung Pazaurek 118
103. Kugel in „Potischomanie“ (hinterklebte Kupferstiche im Glase, Porzellansurrogat), süddeutsch, 18. Jahrhundert Mitte. Stuttgart, Sammlung Pazaurek 119
104. Geschnittener Tonkrug, Imitation von Böttger-Steinzeug; um 1710–20. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 120
105. Bayreuther Fayenceterrine mit Malerei nach Wiener Porzellanvorbild, um 1740. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 121
106. Zimmer des Winkelriedhauses von Stans. Zürich, Landesmuseum 123
107. Spätgotischer Intarsiasurrogat-Holzschnitt aus Zug. Berlin, Kupferstichkabinett 125
108. Englisches Steingut mit Platinglasur, Silbersurrogat, um 1820—40. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 127
109. Eierbecher aus dem Service der Königin Hortense, Montierungs-Surrogat. Paris, Musée des arts décoratifs 129
110. Modernes Porzellanfigürchen, ägyptisierend; die Patinaglasur bildet das Metallsurrogat. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 130
111. Figürchen nicht aus Bronze und Elfenbein, sondern Zinkguß mit Zelluloid. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 131
112. Japanisches Bambuskörbchen in Bronzegeflecht. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 133
113. Steingut-Waschservice; Nachempfindung griechischer Tongefäße. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 134
114. A. Pozzo: Gemalte Scheinarchitektur, nach A. Pozzo, Perspektiv 139
115. Kreuzigungsbild, Cöln, Wallraff-Richartz-Museum. (Die drei Köpfe treten vollrund heraus) 141
116. Sèvres-Porzellanteller mit Kameomalerei von de Gault, 1813. Sèvres, Museum 142
117. Königin Louise, Porzellanfigur nach Richters Gemälde in Cöln (Vorder- und Seitenansicht). Stuttgart, Landesgewerbemuseum 143
118. G. Wrba, Bismarckbrunnen in Arnstadt (Porträtmedaille als Aufsatz). Nach der „Arena“ 1909 145
119 u. 120. Pariser Bronze-Empireuhr (Vorder- u. Seitenansicht). Nach F. Dumonthier: Bronzes 146
121. Tischplatte mit vergoldeten Reliefornamenten, 18. Jahrh. 1. Hälfte. Gotha, Schloß Friedstein 148
122. Körperlich behandelter, gestickter Lichtschirm, um 1820. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 149
123. Perspektivisches Gitter aus Kreuzlingen am Bodensee 150
124. Barockschüssel in Silberstickerei. München, Nationalmuseum 151

Seite
125 u. 126. Porzellan-Büstenrelief Thüringen, 18. Jahrh. Ende. Ehemalige Lannasammlung. (Vorderansicht, Seitenansicht) 152
127. Flächenhaft gebildeter Rokokoleuchter aus Blech. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 153
128. Unmögliche Empire-Vasenentwürfe von Chr. L. Duttenhofer. Stuttgart, Privatbesitz 154
129. Kirschkern mit 183 Köpfen, mikrotechnische Spielerei (Vergrößerung). Dresden, Grünes Gewölbe 155
130. Elfenbeinkutsche, mikrotechnische Spielerei (Vergrößerung). Neuenstein, Schloß, Hohenlohemuseum 155
131. Alte Schwertknäufe, zum Teil Gewichte. Bregenz, Museum 156
132. Tasse mit zu kleiner Standfläche. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 158
133. Kugelkelch von Sallembier mit verkümmertem Fuß. Nach „Werkkunst“ IV . 159
134. Neue Berliner Bronzeuhr mit übertriebener Basis. Nach „Deutsche Kunst und Dekoration“ 160
135. Schreibtisch des Königs Friedrich von Württemberg. Schloß Ludwigsburg . 161
136. Fränkischer Rüsselbecher, Cöln, W.-R.-Museum. Nach A. Kisa, Glas im Altertum 162
137. „Guttruff“, Venedig, 17. Jahrh. Amsterdam, Nederl. Museum voor Geschiedenis en Kunst 163
138. Silberlöffel mit schlecht zu reinigendem Filigranstiel. Reichenberg, N.-B. G.-Museum 164
139. Moderne Lampe von Voysey. Nach „Kunst und Kunsthandwerk“ 165
140. Schlecht anfaßbare neue Metallobjekte. Stuttgart, Landesgewerbemuseum . . 166
141 u. 142. Ulmer Patrizierhaube mit den drei Zacken. Ulm, Städt. Museum und Sammlung Hauptmann Geiger 167
143. Geätzte Renaissanceplatte mit Musiknoten. Stuttgart, Altertümersammlung . 169
144. Stuhltisch oder Tischstuhl. Wien, Sammlung Dr. Figdor. Nach „Kunst und Kunsthandwerk“ 171
145 u. 146. Ofenschirm, zugl. Schreibtisch, Kombinationsmöbel. Weimar, Schloß, Dichterzimmer. (Geschlossen und geöffnet) 174
147. Zwillingsglas, 18. Jahrhundert. Mannheim, Altertumsmuseum 175
148. Verknotete Säule aus dem roman. Kiliansdom, Würzburg 177
149. Verknoteter Baum aus Brunshaupten an der Ostsee. (Aufnahme von Frau Prof. O. Frankl-Prag) 177
150. Alt-Berliner Porzellantasse mit bandartigem Henkel. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 179
151. Deutscher Architekturschrank von 1678, geöffnet. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 181
152. Symmetrieschloß mit falschem Schlüsselloch und Drücker. Dresden, Kunstgewerbemuseum 182
153. Empiretür als Kasten gebildet. Stuttgart, Residenzschloß 183
154. Wandapplique aus drei Bajonetten. Stuttgart, Landesgewerbemuseum . . . 184
155. Andreas-Münzbecher von 1700. Zittau, Ausstellung 1904 185
156. Elektrischer Klingeltaster; Kopf, dem man in die Augen fahren muß. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 187
157 u. 158. Modedamen um 1875, als Bierkrug und Zündholzbehältnis. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 189
159. Gußeisenofen in Gestalt eines gotischen Harnisches. Stuttgart, Landesgewerbemuseum. (Zugleich Blick in die Abteilung der Geschmacksverirrungen in Stuttgart) 190
160. Barock-Ofen mit Indianer. Schwäbisch-Gmünd, Museum 191
161. Violine aus Streichhölzern. Berlin, kgl. Musikinstrumentensammlung . . . 192
162. Violine aus Zigarrenkistchen. München, Armeemuseum 192
163. Springendes Pferd aus Silberfiligran; Italien um 1700. Braunschweig, Museum 193
164. Geschoßbruchstücke, mit denen Christian IV. 1644 verwundet wurde, als Schmuckgegenstände gefaßt. Kopenhagen, Rosenborgmuseum 195
165. Rokoko-Sekretär aus Ellwangen; Intarsiaimitation. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 196

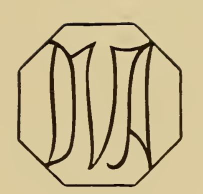
Seite

166. Drei Zwiebelmusterteller in Handmalerei, Umdruck und Schablonierung. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 197
167. Doppelwandglas mit Zwischenmalerei; 18. Jahrh. 1. Hälfte. Stuttgart, Glassammlung Pazaurek 199
168. Gestipptes holländisches Glas. Reichenberg N.-B. G.-Museum. (Nach Pazaurek, Gläsersammlung in Reichenberg) 201
169. Farbiges Empire-Holzmosaik. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 203
170. Renaissancestickerei mit nur Webereieffekt. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 205
171. Japanische Tasche, gestickt, nicht aus Geweben zusammengenäht. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 207
172. Löschenkohl: Kaiser Josef II. (Mit auswechselbarem Kopf, auch für seine Generale gebraucht) 209
173. Fische mit zwei Leibern; Erkerstützen aus Prag III, Kapuzinergäßchen . . . 211
174. Perugino, Apollo und Marsyas. Paris, Louvre 212
175. Francesco Ubertini (Bacchiacca), Adam und Eva. Nach Magazine of art 1899 212
176. J. J. Henner, Idylle. Paris, Luxembourg-Museum 213
177. Oskar Popp, Nymphenhain. Münchner Jahresausstellung 1904 213
178. Titelblatt der Daily-Mail-Broschüre 215
179. Mailänder Ausstellungsplakat 1906 215
180. Thüringer Porzellankatze und ihr künstlerisches Vorbild aus Kopenhagen . . 216
181. Steingutkännchen mit umgekehrtem Wedgwoodschmuck; blau auf weiß. Dresden, Porzellansammlung 217
182. Ulmer Weihwasserbecken von Jörg Syrlin d. J., 15. Jahrh. Ende. Nach Lützow, Gesch. des Kupferstichs 218
183. Lehnstuhl aus Lukas Cranachs Passion von 1509. Nach dem Exemplar des Stuttgarter Kupferstichkabinetts 219
184. Rotfigurige Vase in Form eines Astragals, um 460 v. Chr. London, British Museum 220
185. Kännchen mit grünen Augen. Gotha, Museum 221
186. Zinn-Spiralflasche. Sammlung Nestel, Stuttgart 222
187. Elfenbein-Spiralflasche. Braunschweig, Museum 222
188. Majolika-Albarello aus Damaskus, 15. Jahrh. Frankfurt a. M., Kunstgewerbemuseum. Nach Kunstsammlung P. Metzler 223
189. Buchsholz-Spiralkännchen. Kopenhagen, ehemalige Frohne-Sammlung. . . 223
190. Kugelförmiges Haus, Projekt von Vaudoyer, um 1780. Nach Rosenthal-Stammbuch-Katalog 224
191. Gekrümmte spätgotische Fiale am Rathaus zu Brünn 225
192. Portal von der Casa degli Zuccari, Rom. Nach Arte Italiana XIV. 1905. Tafel 36 226
193. Augenscharte von Bödigheim in Baden. Nach den Kunstdenkmälern Badens IV 227
194. Monumento Branca. Mailand, Friedhof 228
195. Kanzel in Schiffsform in der Kirche von Mühlbanz, Westpreußen. Nach einem Diapositiv von Dr. Stödtner 229
196. Kanzel in Schiffsform in der Kirche von Lübschau, Westpreußen. Aus dem Denkmälerarchiv von Marienburg 229
197. Sèvres-Porzellankanne, bei der Henkel und Ausguß dieselbe „umgelegte“ Schlange bildet. Paris, Musée des arts décoratifs 231
198. Der erste Luftballon von Montgolfier 1783. Nach einem gleichzeitigen Kupferstich 237
199. Großschnauziger Tiroler Honigkrug von J. A. Hussl-Schwaz. Nach „Kunst und Kunsthandwerk“ 1907, S. 44 240
200. Krug mit übermäßigem Henkel von C. O. Czeschka. Nach „Deutsche Kunst und Dekoration“ Okt. 1906, S. 83 241
201. Amerikanischer Dreibeinstuhl von Charles Rohlfs-Buffalo. Nach „Kunst und Kunsthandwerk“ 1909, S. 576 242
202. Schlecht proportionierter Barockstuhl der Herzogin von Bouillon, um 1700. Nach Hirths Kulturgesch. Bilderbuch V, 2819 243
203. W. Battermann-Altona: Tiger-Batik von der Dresdner Ausstellung 1906 . . . 244

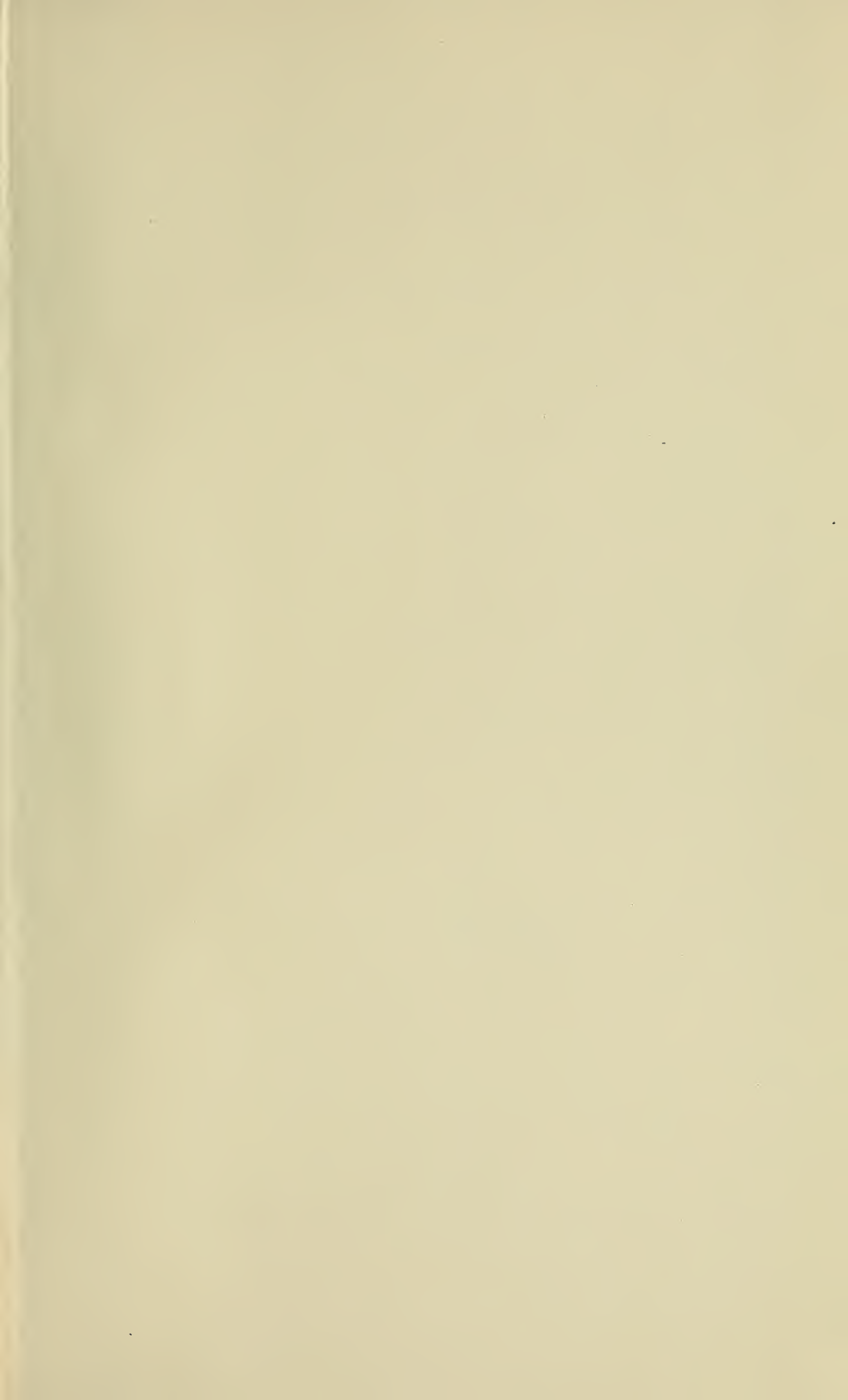
Seite
204. Persischer Wolkenteppich mit Symmetriezeichnung, aber diagonalem Farben-Gleichgewicht. Wien, Österreichisches Museum. (Nach W. Bode) 245
205. Griechische Oinochal von Amasis, mit einseitigem Vasenbilde. Würzburg, Universität 247
206. Klosterkirche von Schönthal mit zwei Kanzeln 248
207. Kanzel und Statue unter Schalldeckel (!) in der Barockkirche von Neresheim 249
208. Gesticktes Spiegelmonogramm, deutsch, um 1720. Stuttgart, Landesgewerbe-museum 250
209. Rom. Piazza del Popolo, monumentale Symmetrie getrennter Architekturen; 1675—79 252
210. Plan von Karlsruhe, 1721, teils bilaterale, teils radiale Symmetrie. Archiv von Karlsruhe 253
211a u. 211b. Zeremonienring und Schmuckring. Frankfurt a. M., Ringsammlung L. Koch 254
212. Bodenteppich mit Weltkarte, süddeutsch, 19. Jahrh. Mitte 255
213. Ebenholz-Elfenbein-Schachbrett, Augsburg, 17. Jahrh. Mitte. Stuttgart, Privat-besitz. (Verschieden große Tiere in gleicher Größe) 257
214. Perchtkopfschmuck aus dem Pongau. Salzburg, Museum 258
215. Sphinx als Purgen-Reklame 259
216. Louis-XVI.-Ofen, wie eine vergrößerte Porzellanvase. Münster i. W., Schloß . 260
217. Berliner Rathaus von 1819. Berlin, Märk. Provinzialmuseum 261
218. Schmuckloser Schrank von Peter Behrens, Darmstadt 1901. Nach „Dekorative Kunst" 262
219. Überreicher Hamburger Barockschrank. Stuttgart, Landesgewerbemuseum . . 263
220. Th. Th. Heine, „Schmücke dein Heim". Nach dem „Simplizissimus" . . . 264
221. Überladener Surrogat-„Prachteinband" um 1880. Stuttgart, Landesgewerbe-museum 265
222. Gotischer Kelch des Braunschweiger Kreuzklosters. Nach O. Doering, Braun-schweig, Abb. 13 266
223. Spätgotischer Kelch der Braunschweiger Brüdernkirche. Nach O. Doering, Braunschweig, Abb. 94 267
224. L. Cranach: Heinrich d. Fromme, 1514, Dresden. Nach Heyck: Lukas Cranach 268
225. Spindeluhr-Kloben, 18. Jahrh. Anfang. Stuttgart, Landesgewerbemuseum . . 269
226. Kalligraphenkunststück: Mater dolorosa. Prag, Landesmuseum 270
227. Kalligraphenkunststück: Mater dolorosa. Teilansicht von Abb. 226. Prag, Landesmuseum 271
228. Frankenthaler Porzellanterrine, um 1870, mit falsch „hängenden" Girlanden auf dem Deckel. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 273
229. Wiener Porzellanteller, 1822, mit mißverstandenem Maßwerk. Wien, Hofbesitz. Nach Folnesics-Braun, Wiener Porzellanmanufaktur 275
230. Unorganischer Schmuck aus Jean Midolle: Artiste Ecrivain-Compositeur 1836. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 276
231. Unorganischer Schmuck aus Jean Midolle: Artiste Ecrivain-Compositeur 1836. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 277
232. Kolo Moser: Bucheinband, 1899. (Nur aufgeklappt verständlich.) Nach „De-korative Kunst" 278
233. Intarsia-Schrank der ehemaligen Sammlung Matkowsky-Berlin. (Beim Öffnen wird das Bild zerschnitten) 279
234. Thüringer Empiretasse. (Der Henkel durchbricht das Bild.) Stuttgart, Privatbesitz 280
235. Ludwigsburger Porzellan mit Blumenmalerei über Reliefschuppen. Stuttgart, Altertümermuseum 281
236. Glasperlen-Schachbrett mit Doppelmusterung, um 1850. Stuttgart, Privatbesitz 283
237. L. Corinth: Titelblatt zur Oper Elektra (Schriftvernachlässigung) 285
238. Alt-Wiener Porzellantasse mit Marmorierung. Wien, Privatbesitz 286
239. Alt-Nymphenburger Porzellan mit Chinémuster und Holzmaserung. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 287

Seite

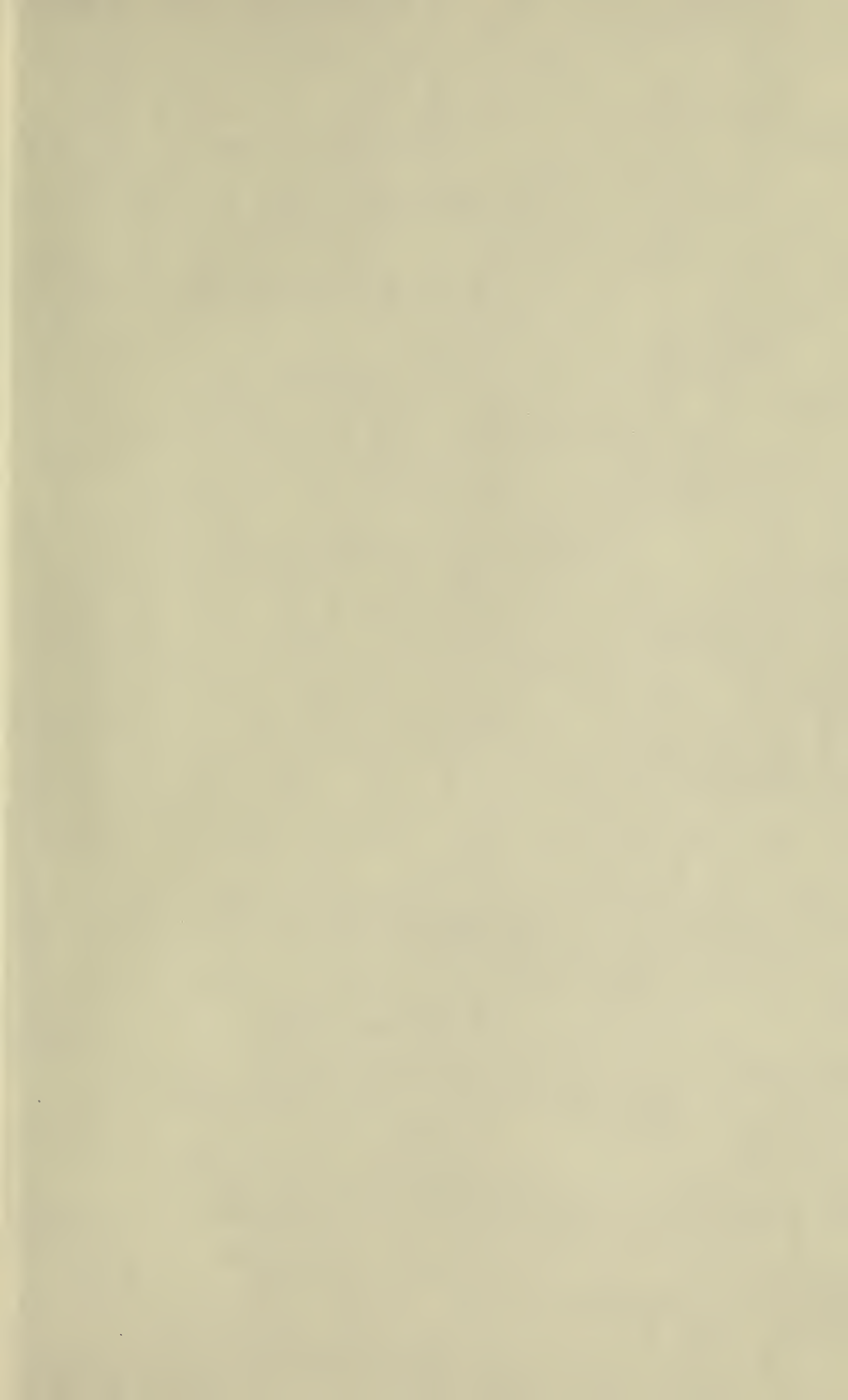
240. Holzmöbel mit aufgemalter Marmorierung. Frankfurt a. M., Historisches Museum 288
241. Bauernschrank aus dem Isergebirge, 18. Jahrh. Mitte. Stuttgart, Privatbesitz . 289
242. Aus dem „Flora-Danica“-Service. Kopenhagen, Rosenborgschloß 299
243. Th. Th. Heine: Rinnsteinkunst. Plakat der Berliner Künstlerbundausstellung 1905 305
244. Vase mit Überlaufglasur von H. Mutz-Altona. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 309
245. Fidibusbehälter aus Lithyalinglas von Egermann, Haida, um 1820. Stuttgart, Gläsersammlung Pazaurek 311
246. „Phantasien“ eines somnambulen Mediums 313
247. St. Georg auf dem Rade, Gotisches Fenster der Stiftskirche in Tübingen . . 314
248. Halber Prunkharnisch des Niclas Christof von Radzivil um 1575. Wien, Hofmuseum. Nach v. Sacken 315
249. Silberbecher von 1560 mit Tropfenmotiv. München, Sammlung v. Pringsheim 317
250. Wedgwood-Teekännchen mit Wurmlinienmuster, 19. Jahrh. Anfang. Reichenberg, N.-B. G.-Museum 318
251. Alte Zickzacktapete. Utrecht, Museum 319
252. Wiener Empiretasse mit gefangenen Eroten. Wien, Privatbesitz 320
253. Basler Hotelkarte mit Totentanzdarstellung 321
254. Zigarrenschränkchen in „altdeutscher“ Erkerform. Nürnberg um 1890. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 322
255. Neues Bronzetintenzeug, „assyrisch“. Stuttgart, Landesgewerbemuseum . . 323
256. Kirche von Sedletz in Böhmen, mißverstandene „Gotik“ des 17. Jahrhunderts 325
257. Neuer französischer Ofen mit äußerlichem Rokokoschmuck 326
258. Neues französisches Musikwerk mit rokokoartigen Jugendstilornamenten . . 327
259. Chinaporzellanteller mit chinesischer Malerei nach frühmeißner Höroldt-Art. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 329
260. Japanische Schwertstichblätter unter Empireeinfluß. Stuttgart, Sammlung E. von Baelz 331
261. Bismarckkopf als Bierseidel. Hurra-Kitsch. Stuttgart, Landesgewerbemuseum 351
262. Bergschuh in den Alpen 353
263. Schinken in Westfalen 353
264. Flunder von der Ostsee 353
265. Muschel von der Ostsee, wie sie dort so nicht vorkommt 353
(262–265: „Geistreiche“ Bilderpostkarten)
266. Graf Zeppelin als Modebild. (Aktualitätskitsch) 355





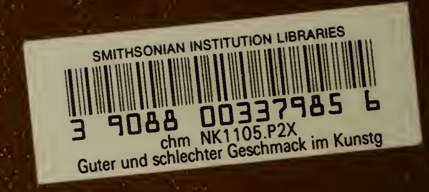











SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
3 9088 00337985 6
chm NK1105.P2X
Guter und schlechter Geschmack im Kunstg